

Hernán Borisonik

HERNÁN BORISONIK

\$OPORTE

El uso del dinero
como material en las artes visuales

\$UPPORT

Money as material in visual arts



\$OPORTE \$UPPORT

MB

MINO y DÁVILA
EDITORES

www.minoydavia.com

Borisonik, Hernán Gabriel

*Soporte : el uso del dinero como material en las artes visuales
/ Hernán Gabriel Borisonik. - 1a edición bilingüe - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Hernán Gabriel Borisonik, 2017.*

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-42-4946-3

*1. Teoría Política. 2. Filosofía Política. 3. Filosofía. I. Título.
CDD 320.01*



Obra de tapa: Tamara Stuby. Global Socio-Economic Politics, made simple II
[Política socio-económica global, hecha simple II] (1998);
fotografía gentileza de la artista.

Cover art: Tamara Stuby. Global Socio-Economic Politics, made simple II (1998);
photography, courtesy of the artist.

Diseño y composición: Ezequiel Irazabal - www.cresta-d.com.ar

Traducción: Traducción al inglés realizada por Linda Neilson,
excepto "Prólogo" y "Canto de sirena", traducidos por Tamara Stuby.

Translation: English translation by Linda Neilson, except for "Prologue" and
"Siren Song", translated by Tamara Stuby.

Edición: Agosto de 2017

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación
pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada
con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista
por la ley.

© 2017, Hernán Borisonik

HERNÁN BORISONIK

\$OPORTE

**El uso del dinero
como material en las artes visuales**

\$UPPORT

Money as material in visual arts

Contents

6	Prologue [Florenca Qualina]
14	Prelude
26	Goodbye to language
34	The Era of Literality
48	Vile metal
72	Syntomos nomismatiké
90	The support behind the support
104	Money-fetish
118	Prospects
131	Bibliography
135	Appendices
136	Under the sign of Venus: Desire, Friendship and Politics in post-2001 Argentina [María Stegmayer]
152	For nothing [Federico Baeza]
164	Artworks with money, about money [Álvaro Cifuentes]
184	Siren Song [Tamara Stuby]
195	Acknowledgements

Índice

7	Prólogo [Florenca Qualina]
15	Preludio
27	Adiós al lenguaje
35	La era de la literalidad
49	Vil metal
73	Syntomos nomismatiké
91	El soporte del soporte
105	Dinero-fetich
119	Prospectiva
131	Bibliografía
135	Apéndices
137	Bajo el signo de Venus: deseo, amistad, política en la Argentina post-2001 [María Stegmayer]
153	Por nada [Federico Baeza]
165	Obras sobre dinero con dinero [Álvaro Cifuentes]
185	Canto de sirena [Tamara Stuby]
195	Agradecimientos

Prologue

*They can beg and they can plead
But they can't see the light (that's right)
'Cause the boy with the cold hard cash
Is always Mister Right
'Cause we are living in a material world
And I am a material girl*

Madonna, 1985

The interior of the Parthenon is the dwelling place of the goddess Athena. Phidias sculpted her forty feet tall out of wood, completely covered in plates of gold and ivory. It isn't difficult to imagine the stupefying impression it must have made on just about any Athenian. Like all works of art invested with imperial symbolism and ornament, the function of the Athena Parthenos would have comprised various layers. Amazement, pride and reverence all emanated from her figure, but in addition, the image contained an incommensurable capacity for intimidation thanks to its super-human size. Athena embodied the economic-symbolic-military might of the Greek polis during the Age of Pericles.

Prólogo

En el interior del Partenón moraba la diosa Atenea. Fidias la esculpió a lo largo de doce metros de madera revestida en placas de oro y marfil. La impresión sobrecogedora que se habría llevado cualquier ateniense no es difícil de suponer. Como cada obra de arte que ha investido de símbolos y ornamentos a los imperios, Atenea Partenos habría tenido una función relativamente solapada. Junto al asombro, al orgullo o la reverencia que emanaba, se adhería a la imagen una inconmensurable capacidad de intimidación dada por su escala sobrehumana. Atenea encarnaba el poderío económico-simbólico-militar de la polis griega en el Siglo de Pericles.

Nevertheless, neither fear nor devotion is infallible or eternal. When enemy armies entered the chamber, the sculpture did not escape profanation. Once its metal had been melted down into a succinct eleven tons of gold, it returned to a literal scale: pure exchange value. Hernán Borisonik's book travels paths of sacrilege and aesthetic literalness, but in a very different sense from that of Athena and enemy armies of old; its sights are not set on a disproportionate scale, but rather on a more attainable one, right within reach: small outbreaks of vandalism executed on money.

Examining the complex ties between art and money implies taking on power and examining how it has been – and still is – symbolized, how it circulates between one sphere and another, how it applies coercion and how it aestheticizes and translates its impulses into other languages. Analyzing the relationship between art and money means counting the serpents on Medusa's head, peering into her retina and praying not to be turned into stone in the process.

In an era that doesn't exactly stand out for its ability to imagine metaphors in a mythical-poetic way of thinking, we can nevertheless grasp some truth in the virtual legends that proliferate in regard to the *Illuminati*. The Internet's vertiginous gush of narrative describes the *Illuminati* as a secret society that governs the world from the shadows with the singular purpose of seizing control of all humanity. This supposed offshoot of Freemasonry is credited with having orchestrated the French Revolution, founded the United States of America, planned three World Wars and ordered assassinations of members harbouring the intent to desert its ranks. Its members are to be found camouflaged as politicians, businessmen and stars from the world of entertainment, dedicated to sending signals to the masses in films and video clips by way of their hermetic iconography. The pyramid crowned by the eye of Providence is one of the symbols of the *Illuminati*, an image that anonymous exegetes hold as irrefutable proof of the ties between the Lodge and the American Empire, given that the effigy is printed on the one-dollar bill along with the phrases *Annuit cœptis* and *Novus ordo seclorum*.

As regards the hallucinatory paraphernalia associated with the sect, we can distinguish some certainties: that the world's wealth is concentrated by one group of people does not respond to fantastic speculations of any kind; quite the contrary, it is a symptom par excellence of the current phase of finance capitalism. The combined wealth of just eight people is equal to that possessed by the poorer half of all humanity, and the individuals who govern the world are perfectly measurable, allowing us to assume that what brings them together is their monetary devotion. The name *Illuminati* literally refers to light, and we can therefore interpret that even if it is undercover, power does remain visible, its presence perfect-

Sin embargo, ni la devoción o el miedo son eternos e infalibles. Cuando los ejércitos enemigos entraron en el recinto, la escultura no se salvó de la profanación. Y con su fundición metalúrgica sintetizada en once toneladas de oro, retornó a la literalidad: puro valor de cambio. El libro de Hernán Borisonik transita los caminos del sacrilegio y la literalidad estética, pero en un sentido diferente al de Atenea y los ejércitos antiguos, no se fija en una escala desmesurada, sino en otra más asequible y cotidiana: en unos pequeños brotes vandálicos ejecutados sobre el dinero.

Examinar las complejas relaciones entre arte y dinero implica abordar el poder y cómo éste ha sido –es– simbolizado, de qué modos circula entre una y otra esfera, de qué maneras coacciona, estetiza y traduce sus impulsos en otros lenguajes. Pensar las relaciones entre arte y dinero es contar las serpientes en la cabeza de la Medusa, espiar su retina y rogar no quedar petrificado en el intento.

En una era que no se distingue por su habilidad para imaginar metáforas bajo la forma del pensamiento mito-poético, podemos asir una verdad en las leyendas virtuales que proliferan en torno a los *Illuminati*. El vertiginoso flujo narrativo de Internet describe a los *Illuminati* como una sociedad secreta que gobierna el mundo desde las sombras y tiene como propósito el dominio de toda la humanidad. A este presunto desprendimiento masónico se le adjudica haber dirigido la Revolución Francesa y la fundación de Estados Unidos de América, la planificación de tres Guerras Mundiales y ordenar asesinatos de miembros con intenciones de desertar. Entre sus filas se encontrarían camuflados políticos, empresarios y estrellas del mundo del espectáculo, que se encargarían de enviar a las masas guiños de su iconografía hermética en películas y videoclips. Uno de los símbolos de los *Illuminati* es la pirámide coronada por el ojo de la Providencia, una imagen que para los exégetas anónimos es la prueba fehaciente del vínculo entre la logia y el imperio americano, ya que sobre el billete de un dólar se imprime aquella efigie acompañada por las frases *Annuit cœptis* y *Novus ordo seclorum*.

En torno a la parafernalia alucinatoria acerca de la secta podemos distinguir certezas: la concentración de la riqueza mundial en un grupo de personas no responde a especulaciones fantasiosas de ninguna clase; por el contrario es el síntoma por excelencia de la presente fase del capitalismo financiero. Ocho personas poseen la misma riqueza que la mitad más pobre de la humanidad, los individuos que gobiernan al mundo son perfectamente mensurables y podemos asumir que la devoción que los congrega es monetaria. El nombre *Illuminati* refiere textualmente a la luz, de allí podemos interpretar que el poder, aunque encubierto, permanece visible y es plenamente transparente. Los laberínticos

ly clear. The labyrinth of financial sinkholes exposed in the Panama Papers and Wikileaks situates us in the face of absolute vision, where we are blinded by seeing it all, atrophied by the light.

For centuries, different cosmovisions represented their celestial and terrestrial hierarchies through the use of silver and gold, but with the advent of capitalism that liturgy mutated into the terms of the greenback. In Borisonik's words, the economy "has taken hold of the contemporary scene to the point of being regarded as the oracle that shapes the world, rather than its mathematical effigy"; the economy has pollinated the sphere of the imagination. How else are we to interpret the Emerald City from The Wizard of Oz – a place reached by way of a golden path, where inhabitants use special glasses to shield against the glaucous glare and everything is green – if not as an imperial Eden? How can we grasp the incorporation of the dollar sign in the names of artists such as Ke\$ha, Ty Dolla Sign, Curren \$y and A\$AP Rocky without seeing it as a baptism in the faith of wealth, like the revelation "the world is yours" as spoken by Tony Montana?

Visual culture also irradiates less indulgent propositions regarding Capital when vandalism erupts within its sacred territory, that is, on currency itself. Recall the Joker played by Heath Ledger, setting fire to the enormous temple-mountain of dollars robbed from the Gotham City Bank; that anomic combustion crystallizes the true villainy of the 21st Century: getting rid of money, shredding it, altering it or rejecting it and thereby voluntarily situating one's self on the margins of the economy.

In Hernán Borisonik's book, we find the vandalistic aestheticization of money to be a route of access leading to the study of something greater, continuing along the lines laid out by Walter Benjamin in *Capitalism as Religion*: "Methodologically, it would be productive to first examine what associations money has adopted with myth in the course of history—until it could draw from Christianity enough mythical elements in order to constitute its own myth."

Through this immersion in materialistic imagination, Borisonik explains the urgency of returning to pick up a critical route of philosophical-conceptual speculation. In art, he finds a possibility for restituting thinking about the big issues, which has fled from daily conversation due to taboos, apathy or lethargy. Borisonik questions dominant systems of belief, and, as an antidote to the Economic faith, his proposal for the 21st Century is a radical iconoclasm.

Florencia Qualina¹
Buenos Aires, May 2017

¹ Independent curator and art critic based in Buenos Aires.

sumideros financieros expuestos en *Panama Papers* y *Wikileaks* nos ubican en la visión absoluta, estamos cegados por verlo todo, atrofiados por la luz.

Si durante siglos múltiples cosmovisiones representaron con oro y plata a sus jerarquías celestes y terrenas, con el devenir del capitalismo la liturgia mutó hacia el verde billete. La economía, en palabras de Borisonik, "se ha apoderado de la escena contemporánea al punto de ser tenida como oráculo que moldea al mundo y ya no como su representación matemática"; la economía ha polinizado la esfera de la imaginación. ¿De qué otra manera podríamos interpretar a la ciudad Esmeralda del Mago de Oz –a la que se llega por un camino dorado, en la que sus habitantes deben usar gafas para protegerse de los glaucos resplandores y donde todo es verde– sino como un Edén imperial? Cómo podríamos apprehender la incorporación del signo del dinero al nombre propio en artistas como Ke\$ha, Ty Dolla Sign, Curren \$y, A\$AP Rocky sin considerar allí un bautismo en la fe de la riqueza, la revelación "El mundo es tuyo" de Tony Montana.

La cultura visual irradia también proposiciones menos indulgentes sobre el Capital cuando el vandalismo irrumpe en su territorio sacralizado, es decir, en la moneda. Recordemos al Joker-Guasón de Heath Ledger prendiendo fuego la enorme montaña-templo de dólares que había robado al banco de Ciudad Gótica; en esa combustión anómica sintetiza la verdadera villanía del siglo XXI: desprenderse del dinero, romperlo, ultrajarlo, rechazarlo, voluntariamente situarse en los márgenes de la economía.

En el libro de Hernán Borisonik encontramos la estetización vandálica de la moneda como una vía de acceso para el estudio de algo mayor, que continúa el camino trazado por Walter Benjamin en el *Capitalismo como religión*: "habría que investigar, en principio, metódicamente, a qué conexiones con el mito ha accedido el dinero en el curso de la historia hasta que pudo apropiarse de tantos elementos místicos del cristianismo como para construir su propio mito".

En su inmersión en la imaginación materialista, Borisonik expone la urgencia de retomar el camino crítico y la especulación filosófico-conceptual. Él encuentra en el arte la posibilidad de restituir al pensamiento los grandes temas que por tabúes, desidia o languidez se han fugado de las conversaciones cotidianas. Borisonik interpela el sistema de creencias dominante y propone como antidoto a la fe económica, una iconoclasia radical para el siglo XXI.

Florencia Qualina¹
Buenos Aires, mayo de 2017

¹ Curadora y crítica de arte independiente. Vive en Buenos Aires.

**I like money on the wall.
Say you were going to buy a
\$200,000 painting.
I think you should take that
money, tie it up, and hang it
on the wall.**

Andy Warhol



Prelude

The multiple links between art and money can be understood from at least four perspectives. Firstly, a sociological-economist perspective observes how, through the currently very well served field of the art market, artworks become commodities. Sometimes works are created specifically to be sold; otherwise they circulate between galleries and auctions until finding their buyer.¹ As a variant, we also find competition to obtain funding (mainly public), which allows artworks to be created without the need to offer them up as products. This is particularly important for installations and other less easily transportable – and less easily merchandisable

¹ Many artists (such as Máximo González) have made origami or created objects with money, highlighting the value of the commodified works in terms of material use. Alternatively, in *Rezo obsceno* [Obscene Prayer] Marcia Schwartz depicts such commodification with crude accuracy.

Preludio

Los múltiples vínculos entre arte y dinero pueden ser comprendidos, al menos, desde cuatro perspectivas. En primer lugar, una sociológico-económico que observa cómo, a partir de la actualmente muy atendida extensión del mercado del arte, las obras se convierten en mercancías que son a veces creadas para ser vendidas, o que circulan hasta hallar quien las compre entre galerías y subastas¹. Como variante de esta primera forma se encuentran las competencias para obtener anticipadamente fondos (fundamentalmente públicos) que permitan crear obras que no requieran ser ofrecidas como productos, dentro de las cuales

¹ Al respecto, muchos artistas, como por ejemplo Máximo González, han confeccionado origamis o creado objetos con dinero, resaltando el valor de uso material de las obras mercantilizadas. Del otro lado, Marcia Schwartz en su *Rezo obsceno* retrató con cruda justeza tal mercantilización.

– works. From this perspective, all too evident in the present day, money is considered a fundamental, although strictly external, driving force of art. A second historiographical-anthropological point of view invites us to consider money and art as cultural products, in as much as they are both forms of exchange and communication between human beings, and to examine the similarities between them. We find, for example, parallels in their historical characteristics – their dependence on successive mentalities – and their conceptual characteristics.² A third aesthetic-numismatic focus proposes studying the forms of currency (coins, banknotes, credit cards) based on their design features and styles, such as is the case with the studies of Umberto Eco or the Standard Catalogue of World Paper Money, published since the 1980s by Krause Publications. Finally, the philosophical-political focus of the present publication, whilst also drawing upon these three previous perspectives, will attempt to demonstrate one of the functions of currency in works of art in terms of the displacement of meaning and historical-ontological determinants. Today, a critical and analytical art, more than any other cultural manifestation, has the potential to make visible the materiality of the invisible.

Theoretical reflections on money have existed for at least two and a half thousand years, and they have been concerned as much with its definition in the strict sense (the forms of exchange minted and accepted in determined places and times) as with a looser description (all that that serves as a quantitative measure of value and enables the comparison of the qualitatively diverse). If we look for an arbitrary starting point, we could consider the Greek philosophers to be the initiators of questions around its essence and use. The ten plus years that I spent working specifically on the Aristotelian writings on money and the economy led me to the publication of the academic text *Dinero sagrado* [Sacred Money]. This explored an infinite number of sources to present and make evident a concept of money as fetish that leaves society itself at risk of extinction, something that Aristotle foresaw with terrifying accuracy. Two of the main conclusions of this work remain central to my concerns: the dangerous naturalisation of the economy as a ‘science independent of politics’ and the enshrinement of money as the unmistakable image of the desire for accumulation.

In contrast to that experience – which was concerned with producing a text for those already very well informed in the topics covered – this book aims, without the gloss of erudition, to shine light on the subject of money in a way that none of the disciplines that currently examine it (political philosophy, social theory and maybe even art history) can do alone. Rather than an all encompassing study, this text was

2 For example, the works of Sophie Calle (*Unfinished*, 2003) or Lee Lozano (*Real Money Piece*, 1969) that focus on the emotions that money awakens in the individual.

se destacan las instalaciones y otros formatos menos disponibles para ser mercantilizados por no ser objetos fácilmente transportables. Bajo esta perspectiva, hoy por demás explícita, el dinero se considera un motor elemental (aunque, estrictamente, externo) del arte. Un segundo punto de vista historiográfico-antrópico nos invita a pensar las similitudes entre ambos productos culturales, en tanto que formas de intercambio y comunicación entre los seres humanos, así como las coincidencias en sus características históricas –su dependencia frente a las sucesivas mentalidades– o conceptuales². Un tercer enfoque estético-numismático propone estudiar las expresiones del dinero (monedas, billetes, tarjetas de crédito) desde sus rasgos de diseño y estilo, como es el caso de los estudios de Umberto Eco o del Catálogo de billetes que edita Krause Publications desde la década de 1980. Finalmente, el encuadre aquí encarado (filosófico-político) intentará –echando mano, también, de los tres anteriores– evidenciar una función del uso de dinero en obras de arte, en términos de desplazamientos de sentido y determinaciones histórico-ontológicas. Pues un arte crítico y analítico podría hoy, mejor que cualquier otra manifestación cultural, hacer aparecer la materialidad de lo invisible.

Las reflexiones teóricas alrededor del dinero existen por lo menos desde hace dos mil quinientos años, y se han preocupado tanto por su definición *stricto sensu* (medio de intercambio acuñado y aceptado en un espacio y tiempo determinados) como por una descripción laxa (todo aquello que sirve como medida cuantitativa de valor, para comparar cosas cualitativamente diversas). Si buscáramos un arbitrario hito inaugural, podríamos colocar a los filósofos griegos como iniciadores de las preguntas acerca de su esencia y sus usos. Haber pasado más de diez años trabajando, precisamente, sobre los escritos aristotélicos acerca de la economía y la moneda me llevó, como resultado más evidente, a la publicación de *Dinero sagrado*, un libro absolutamente académico que atraviesa un gran aparato de fuentes, formalidades y otros demonios para poner de manifiesto una concepción fetichizante del dinero que deja en riesgo de extinción la subsistencia de las sociedades y que Aristóteles pudo prever con una puntería espeluznante. Dos de las conclusiones centrales de ese trabajo siguen estando en el centro de mis preocupaciones: la peligrosa naturalización de la economía como “ciencia independiente de la política” y la sacralización del dinero como estampa inconfundible del afán por la acumulación.

En contraste con esa experiencia –llevar adelante la escritura de un texto para ser leído por personas muy instruidas en los temas tratados– este libro

2 Aquí se puede prestar atención a las obras de Sophie Calle (*Unfinished*, de 2003) o Lee Lozano (*Real Money Piece*, de 1969), centradas en los sentimientos que despierta el dinero en las personas.

conceived as a tentative first step towards a science of the means and mediations, based on a simple hypothesis that places the use of currency in artworks as a possible mode to demystify money itself.

The starting point for the present text arose in 2013 when, on visiting Chris Burden's retrospective exhibition in New York's New Museum, I saw his work *Tower of Power*. This work, originally from 1985, was installed in a secluded little room, mid-way between the third and fourth floors. It was produced from one hundred one-kilo gold blocks, with paper matchstick men facing the golden pyramid in poses suggestive of guarding or worshipping. The whole ensemble referred to the point of intersection between museum, bank and religious temple, those three pillars of western conservation and accumulation. Due to the spatial arrangement of the little room (and the four guards that watched over it) it was only possible for one person at a time to enter, not only creating a sensation of exclusivity but above all highlighting the intimate enjoyment of viewing the coveted metal. There was a clear evocation of the moment in which someone is faced with their treasures – the opening of a security box, the tactile contemplation of a full pocket, adolescent masturbation – and the possibility of its enjoyment (a concept as much demanded as debased by the contemporary art public) in total isolation yet within a highly frequented public space. One hundred kilos of exorbitant brilliance, one hundred smooth and inert ingots, which at the moment of their initial assembly had an approximate value (considering only the weight in gold) of one million dollars, and which thirty years later had a worth four times more. The work was exhibited on a white marble base and protected (as if the flesh and bone and match-stick guards were not enough) by an exhibition case on a podium about a metre high, so that it remained below the line of sight and obliged the viewer to contemplate it from above.

There is a certain sense of the sacred and transcendent in the personal encounter with pure and polished gold, in the individual experience of the inert and eternal majesty of what has been able to represent the refuge of highest value for humanity. Gold, in its unwavering immutability, had been worshipped for its opposition to decadent, corruptible organic life. It was precisely the minting of gold and silver that sealed that first encounter between art and money. The marks made on coins were never merely functional: the aesthetic intentions were always as important as the utilitarian. The ever more sophisticated security techniques were never hierarchically superior to the portraits and representations printed on each coin or note, at least until the decade of the seventies, in which the financialisation of the global economy and the triumph of design over art came together in a dual process of naturalising and consequently obscuring the political essence of the link.

A second impulse for the writing of the text came when I heard of the exhibition

pretende, sin la pátina de la erudición, iluminar un objeto que ninguna de las disciplinas que lo organizan (filosofía política, teoría social, ¿historia del arte?) despeja por sí sola. En lugar de decir todo sobre un tema, este ejercicio se concibe como una tímida apertura hacia una ciencia de los medios, de las mediaciones, a partir de una hipótesis simple que coloca al uso de dinero en obras de arte como posibilidad de desacralización.

El “momento fundacional” de estas páginas surgió en 2013, mientras visitaba la muestra retrospectiva de Chris Burden en el New Museum de Nueva York, cuando vi su *Tower of Power*. En un recóndito cuartito, escalera mediana, entre el tercer y el cuarto piso, fue montada esta obra de 1985, realizada a partir de cien bloques de un kilo de oro y algunas figuras antropomórficas de fósforos de papel en posiciones de cuidado y adoración hacia la pirámide dorada. Todo el ensamble remitía al punto de intersección entre el museo, el banco y el templo religioso, los tres pilares de la conservación y la acumulación en Occidente. Debido a la disposición espacial de la salita (y a los cuatro guardias que la custodiaban) sólo era posible ingresar de a una persona, lo que daba una sensación de exclusividad, pero sobre todo jerarquizaba el disfrute intimísimo de la visión del codiciado metal. Había una clara evocación al momento en el que alguien se enfrenta a sus tesoros –la apertura de una caja de seguridad, la contemplación táctil de un bolsillo lleno, la masturbación adolescente– y a la posibilidad de disfrutar (algo tan exigido como vituperado dentro del público del arte contemporáneo) en total soledad pero dentro de un espacio público intensamente visitado. Cien kilogramos de exorbitante brillo, cien lingotes lisos, inertes, que al momento de ser ensamblados tenían un precio aproximado (solamente considerando el peso del oro) de un millón de dólares, y que treinta años después ya habían cuadruplicado esa cifra. La pieza estaba exhibida sobre una base de mármol blanco y protegida (como si los guardias de carne y hueso y los de papel y fósforo no fueran suficientes) por una vitrina, en una tarima de alrededor de un metro de altura, de manera que quedaba debajo de la línea de los ojos y nos obligaba a mirarla en picada.

Hay una cierta sensación de sacralidad y trascendencia en el encuentro personal con el oro puro y pulido, en la experiencia individual de la majestad inerte y eterna de lo que supo representar el refugio de valor más alto para la humanidad. El oro, en su impávida inmutabilidad, ha sido divinizado por su oposición a la decadente y corruptible vida orgánica. Y fue precisamente la acuñación de oro y plata la que selló un primer encuentro entre el arte y lo dinerario. Las marcas hechas a las monedas nunca fueron meras señas funcionales; siempre cargaron intencionalidades estéticas tan importantes como las utilitarias. Las

100 million in ready cash and Tibetan chanting in the Akureyri Art Museum in Iceland. The artist, Ashkan Sahihi, appeared to have a clear understanding of the historic paths of money: wads of banknotes were displayed on podiums and in vitrines, in some way replacing Burden's ingots and revealing the development from gold standard to a pure process of supply and demand that in 1971 signalled the first step towards the neoliberal economy. Whilst money has permeated every single aspect of culture and we use it constantly in our everyday life, to see so many banknotes together was – as the artwork intended – singularly attention grabbing. Today money is simultaneously metaphor for and total object of desire.

To show money is to show a universal replacement, the common denominator of all commodities. Simplifying matters and placing money directly as the artwork, it becomes the definitive ready-made, more striking to the contemporary eye than almost anything else. Through its absolute power, money is sought with the hope of postponing the moment of experience. The modern world permanently frustrates the consumer (everyone knows the gulf between advert and product or between campaign promises and government actions), and this has led to an enormous growth in the pleasure found in merely possessing money, as an absolute metaphor, permitting the deferral of the moment of sad, concrete reality. Money has evolved from a means to an end for human life all across the world. As was noted in a review of Sahihi's work, "money speaks as loudly in the Arctic as it does in Wall Street". Art, which possesses the capacity to transform anything into something of enormous value, can reveal this fact and open up a reflection on its yet unexplored possibilities.

The fluctuations of the stock market and extreme financial speculation have indeed led to the evaporation of currency. Today there is much talk about the 'dematerialisation' of money, although the term is not the best as it is not the materiality that is at risk, but rather the foundations that support it and the capacity for social existence. The end of the Second World War and the transfer of the centre of the West to the United States saw the birth of the first credit cards, a concept that would reformulate the very structure of the representation of value. From that moment, a little piece of plastic would come to symbolise different currencies in different quantities that, in ever increasing numbers, would no longer be printed or handed over as banknotes, but rather digitally distributed between different bank accounts. The enormous process of total bancarisation and digitalisation of different economies brought about a virtualisation of money and allowed independent stakeholders to become involved in its creation and multiplication. Nevertheless, it should be remembered that this did not 'dematerialise' the coins, for plastic, fibre optics, servers and memory clouds are as material as gold, salt or cocoa. On the contrary, this process has simply modified the format, legally crystallising aspects at the heart of late

técnicas cada vez más sofisticadas de seguridad jamás fueron jerárquicamente superiores que los retratos y representaciones impresos en cada pieza, por lo menos hasta la década de 1970, en la que la financiarización de la economía global y el triunfo del diseño sobre el arte confluyeron en un doble proceso de naturalización y (consecuentemente) olvido de la esencia política de tal vínculo.

Un segundo impulso para la escritura de este texto se presentó cuando supe de la muestra *100 millones en efectivo y cantos tibetanos* del museo Akureyri de Islandia. Allí, Ashkan Sahihi parecía haber comprendido los derroteros históricos del dinero, poniendo en tarimas y vitrinas fajos de billetes que de algún modo reemplazaban a los lingotes de Burden y mostraban el pasaje del patrón oro al puro devenir de la oferta y la demanda que signó en 1971 el primer paso hacia el neoliberalismo económico. Aunque el dinero haya permeado absolutamente todos los aspectos de la cultura y lo usemos permanentemente en nuestra cotidianidad, ver tantos billetes juntos llama más la atención que ninguna otra cosa. Pues, como lo destacó el trabajo de Sahihi, el dinero es hoy, simultáneamente, metáfora y objeto total del deseo.

Mostrar dinero es mostrar al reemplazo universal, al común denominador de toda mercancía, y puede incluso (acortando el camino y colocando directamente al dinero como obra) conformar el *ready-made* definitivo, más llamativo al ojo contemporáneo que casi cualquier otra cosa. Por su plenipotencialidad, el dinero es procurado con la ilusión de aplazar el momento de la experiencia. El mundo actual frustra permanentemente a quienes lo consumen (cualquiera conoce bien la distancia entre las publicidades y los productos o entre las campañas electorales y las acciones de los gobiernos), lo cual ha acrecentado enormemente el placer por la mera posesión de dinero, como metáfora absoluta, abstracción de lo material, que permite dilatar la llegada de la triste realidad concreta. El dinero se ha expandido como fin de la vida humana en todo el globo. Como expresaba una reseña de la muestra de Sahihi, "el dinero grita tan fuerte en el Ártico como en Wall Street" y el arte, que posee la capacidad de transformar cualquier cosa en algo de enorme valor, puede poner ese hecho de manifiesto, abriendo la reflexión sobre sus posibilidades hoy inexploradas.

Precisamente, las peripecias de la bolsa y la extrema especulación financiera han propiciado la *evaporación* de las monedas. Hoy se habla sobradamente de un proceso de "desmaterialización" del dinero, aunque el término no sea el más adecuado, pues la materialidad no está puesta en juego, sino, más bien, los soportes que le dan sostén y capacidad de existencia social. El final de la Segunda Guerra y el traslado del centro de Occidente a los Estados Unidos vieron nacer las primeras tarjetas de crédito, concepto que reformularía la estructura mis-

capitalist accumulation i.e. it is no more than a resource of so-called globalisation, which is based on controlling the movement of people whilst maximising the mobility of money (which can now travel across the world in a hundredth of a second). In the same way, it would be incorrect to say that digital art or the Internet have no materiality: not only are they the result of the work of millions of people, they also respond to historical configurations and their very existence depends on cables, chips and strict systems of conservation.

In the near future, money will be digital. Even today, only ten per cent of money in the world consists of banknotes and coins. The remainder has a more ethereal existence, which distances it from the street and allows its owners to manage it with more discretion. Some artworks illustrate this new transformation, such as the 1995 music video by the KLF that depicts the burning of a million pounds, the famous glass globe containing a million shredded dollars by Alberto Echegaray Guevara, the sound installation *Speed of Markets* by Varvara Guljajeva and Mar Canet or the ingenious *Movilizada por el arte aprendí a contar* [Mobilised by art I learned to count]. In this last artwork, exhibited in 2007 as part of arteBA (the largest contemporary art fair in Argentina), Cynthia Cohen announced the profits of the fair via a LED panel, emulating the stock market and illuminating the links between commodification and the art world in this context of a large concentration of capital belonging to an ever more reduced elite.

From metal to paper and from there to the digital, the history of the materiality of money has indeed been an integral part of its uses and forms. For this reason, it is necessary to clarify that although the reflections made herein are of a conceptual or theoretical character, the historic dimension is fundamental. Social relations and mentality are embodied in every human production. Therefore, any study of the activities or forms that concern the political animal must necessarily incorporate a temporal-epochal element alongside the abstract-speculative. For that reason, in addition to certain arguments, angles or twists and turns typical to theory, I will underpin this text with references to specific artworks, cited (some with images and others simply mentioned, on the premise that those who wish to find them can do so on the Internet, and thus appealing to the active reading that contemporary subjectivity demands) as archetypes, examples or simply to support the construction of the framework of reference. Regarding this, at the end are included four appendices dedicated to think on some works in a more specific manner. This text is not concerned with extending the formal perspective nor with listing or analysing the artworks and artists who have, at some point, worked with money as a material (or, much less, to discover the biographical or psychological reasons for their choice of material), but rather to consider, via specific cases, the general implications of its use.

ma de la representación del valor, pues, a partir de ese momento, un pequeño plástico pasaría a simbolizar diferentes monedas en diversas cantidades que, en cada vez mayor porcentaje, ya no serían impresas o ni entregadas en billetes, sino distribuidas entre diferentes cuentas bancarias de manera digital. El inmenso proceso de bancarización y digitalización total de las economías trajo una virtualización del dinero y permitió a actores privados su multiplicación y creación. Sin embargo, conviene siempre recordar que eso no “desmaterializa” las monedas, pues el plástico, la fibra óptica, los servidores y las memorias son tan materiales como el oro, la sal o el cacao. Al contrario, este proceso ha modificado los soportes, cristalizando de forma legal aspectos que se encuentran en el corazón de la acumulación tardocapitalista, es decir, no es más que un recurso de la llamada globalización, que se basa en controlar el movimiento de las personas y llevar a su máxima expresión a la movilidad del dinero (que ahora puede recorrer el mundo en centésimas de segundo). Del mismo modo, sería incorrecto decir que el arte digital o Internet no tienen materialidad: no sólo derivan del trabajo de millones de personas y responden a configuraciones históricas, sino que además dependen de cables, chips y estrictos sistemas de conservación para poder existir.

En el futuro cercano, el dinero será digital. Hoy mismo, sólo el diez por ciento del dinero del mundo está conformado por billetes y monedas. El resto tiene una existencia más etérea, que lo aleja de las calles y permite a sus dueños manejarlo con mayor discrecionalidad. Hay obras que dan cuenta de esta nueva transformación, como el video de 1995 que muestra la quema de un millón de libras por parte de la banda KLF, la afamada esfera de cristal con un millón de dólares triturados de Alberto Echegaray Guevara, la instalación sonora de Varvara Guljajeva y Mar Canet (*Speed of Markets*) o la ingeniosa *Movilizada por el arte aprendí a contar*, en la que Cynthia Cohen hacía visibles las ganancias de ArteBA en 2007 a través de un panel de LEDs que, emulando a las bolsas de comercio, iluminaba los vínculos entre mercantilización y mundo del arte, en un contexto de gran concentración de capitales en una cada vez más reducida élite.

Del metal al papel y de allí a la digitalidad, la historia de la materialidad del dinero ha sido, efectivamente, una parte constitutiva de sus usos y formulaciones. Por eso es fundamental aclarar que si bien las reflexiones que aquí llevo adelante son de carácter conceptual o teórico, la dimensión histórica es cardinal. La mentalidad y las relaciones sociales se encuentran plasmadas en cada producción humana. Así, el estudio de cualquiera de las actividades o formas que conciernen al animal político requieren necesariamente incorporar el elemento témporo-epocal al lado del abstracto-especulativo. En ese sentido, además de ciertos argumentos, ángulos y sinuosidades característicos de la teoría, apunta-



Cynthia Cohen. *Movilizada por el arte aprendí a contar.*

laré este texto con referencias a obras concretas que serán citadas (algunas con imágenes y otras simplemente mencionadas, bajo la premisa de que quien lo desee podrá encontrarlas en Internet, apelando a la lectura activa que la subjetividad contemporánea exige) como arquetipos, ejemplos o simples apoyos para construir esta trama. Al respecto, al final se incluyen cuatro apéndices que se dedican a pensar algunos trabajos de un modo más específico. Este texto no tiene como interés ampliar la perspectiva formal ni listar o analizar todas las obras o artistas que alguna vez hayan trabajado con dinero como materia (ni, mucho menos, descubrir los resortes biográficos o psicológicos de sus elecciones), sino pensar, a través de algunos casos, qué implicancias tiene, en general, ese uso.

Goodbye to language

The intended tone of this publication is far from the irony, cynicism, faultfinding and boredom that dominate the current *Stimmung*. On the contrary, the motivating spirit is that of an active, although melancholic, critique of a world that is not yet finished. If, as everything indicates – catastrophe is just around the corner – the growth in social disparity, the digitisation and *internetification* of life as well as threat to the environment are to be the key issues of the years to come, then it is essential that a political (that is to say, critical) perspective be maintained. The demise of modern rationality coupled with the still uncertain model of the construction of reality on a basis on data – at the same time unprovable and totally accurate – rather than theory have pushed the human sciences (in the loose sense:

Adiós al lenguaje

El estado de ánimo sobre el que se erige este texto está muy lejos de la ironía, el cinismo, la queja y el aburrimiento que dominan el *Stimmung* actual. Muy por el contrario, el espíritu que lo mueve es el de la crítica activa y melancólica de un mundo que no acaba de terminar. Si, como todo lo indica –la catástrofe está a la vuelta de la esquina–, el crecimiento de las brechas sociales, la digitalización e *internetificación* de la vida y el peligro ecológico serán los aspectos centrales de los años por venir, una mirada política (es decir, vital) precisa resistir. La caída de la racionalidad moderna y el aún incierto modelo de construcción de la realidad a partir de datos (no de teorías) al mismo tiempo improbables y absolutamente certeros han empujado a las ciencias humanas (en sentido laxo,

from philosophy to political economy, passing through history and social studies) to search for methods that can be adjusted to the research suggested by this era. The question at hand has been both evident and central for at least half a century, with the result that there are now as many methodological approaches as studies (a concept that would have been strange in the universities of old). Nevertheless, the fissures in modern methodology were already suggested in the work of two of the spirits who inspired this text and who, not by coincidence, have become pariahs of the academic world.

Aby Warburg and Walter Benjamin are thinkers in whose writings the concept of truth appears as a constellation, or composition, rather than an ultimate or closed perfection. In both cases, it is not so much their writings (fundamental as they are) as an attitude towards their practice, the material and to truth itself that marked a methodological line still indispensable today. Benjamin made it clear that the relation with a text is not based on its immediate dialectics, but rather on its internal form, the content of which is understood during an active and subjective reception, through a process of transformation and self-transformation. In this vein, I sustain that it is possible that a text or an artwork transcends the author it is attributed to or the exercise of rationalisation to which the current academic system has accustomed us. In other words, there is a dark space adjacent to the conscious without which no conceptual process can come about.

Warburg, on the other hand, showed how certain images survived throughout the Middle Ages and resurfaced in the Renaissance. Following this line and managing to find an intersectional space between history and philosophy, we should revive that potential and acknowledge images as carriers of inescapable effects. We could, for example, ask ourselves to what extent medieval thought has survived into Modernity and continues still to operate against 'reason' and 'the individual', concepts that we believe to be so defined and dependable.

As with everything, present day subjectivity tends towards dissolution. This is made clear in the invaluable philosophical observation made by Jean-Luc Godard in 2014: "Those lacking in imagination take refuge in reality. It remains to be seen if non-thought contaminates thought". In the age of the Internet, the subject is dissolving into a new Great Other, that it is not yet possible to define (that has not yet defined itself). Nevertheless, the return of Islam to the political scene or the importance of Dante or Averroes in the age of artificial intelligence do no more than show a path, apparently inevitable, towards the diffusion of the subject of modern rights (which has been read as absolute) towards a new version of Agent Intellect.

Faced with what presents itself as the irreversible process of autonomisation (of the image, language, technology or money) we confront the question of whether it is possible to conceive of theory and art as possible means towards truth.

desde la filosofía hasta la economía política, pasando por la historia y los estudios sociales) a la búsqueda de métodos que puedan ajustarse a las investigaciones que esta época sugiere. Hace por lo menos un siglo que esta cuestión se ha vuelto evidente y central, por lo que existen casi tantas puntualizaciones metodológicas como obras, asunto que hubiera sido extraño en las universidades de antaño. Sin embargo, las fisuras de la metodología moderna se encuentran ya sugeridas en dos de los espíritus que han inspirado estas palabras y que, no por casualidad, han sido parias del mundo académico-universitario.

Aby Warburg y Walter Benjamin son pensadores en los que la verdad aparece como constelación, como composición y no como perfección última o cerrada. En ambos, no son tanto los escritos (fundamentales, por cierto) como un gesto, una manera, frente a la práctica, al material y a la propia verdad lo que ha marcado una línea metodológica ineludible hoy en día. Benjamin dejó claro que la relación con un texto no se basa en sus argumentos inmediatos, sino en su forma interna, cuyo contenido se aprehende durante una recepción subjetiva y activa, a través de un proceso de transformación y autotransformación; con él, sostengo que las posibilidades de un escrito o una obra trascienden a quien son atribuidas o al ejercicio de racionalización al que nos acostumbró el sistema académico actual. En otras palabras, que hay un espacio oscuro y adyacente a la conciencia sin el cual ningún proceso conceptual puede llegar a ser.

Warburg, por otro lado, mostró cómo ciertas imágenes pervivieron durante toda la Edad Media y volvieron a la superficie en el Renacimiento. Habría que –siguiendo su estela y procurando hallar un espacio interseccional entre historia y filosofía– recuperar esa potencia y dar voz a las imágenes como portadoras de efectos insoslayables. Podríamos, por ejemplo, preguntarnos cuánto del pensamiento medieval ha subsistido en la Modernidad y sigue aún operando contra "la razón" y "el individuo", que tan seguros y conquistados creen estar.

Como todas, la subjetividad actual tiende hacia la desaparición. Así lo explicita esa invaluable pieza filosófica que Jean-Luc Godard lanzara en 2014: "Quienes carecen de imaginación se refugian en la realidad. La pregunta es si el no-pensamiento contamina el pensamiento". En los tiempos de Internet, el sujeto se está diluyendo en un nuevo Gran Otro, que aún nos es imposible definir (él mismo no está aún definido). Sin embargo, el regreso del Islam a la escena política o la importancia de Dante o Averroes en los tiempos de la inteligencia artificial no hacen más que mostrar un camino, aparentemente inevitable, hacia el desvanecimiento del sujeto del derecho moderno (que ha sido leído como absoluto) hacia alguna nueva versión del intelecto agente.

Frente a lo que se perfila como un proceso irreversible de autonomización (de la imagen, el lenguaje, la tecnología o el dinero), un problema al que nos

If – as the times in which we live would like to suggest – the answer is no, then all art is reduced to a question of taste and all investigation to a problem of opinion. In that case, there can only be consumption and market niches, on which labour will depend for their existence. “Art becomes identical to design”³ and social thought to religion (a question of devotion). If the opposite is true, what possibility does expression (either theoretic or artistic) have of making something appear real, beyond the false illusion of a work-of-art-talisman that could illuminate with its existence, with a single miraculous strike, all political and philosophical reality?

Today the arts have a greater capacity to express the world than the human sciences, not because they are superior in any sense but rather, quite simply, because they still conserve a certain permeability to heterogeneous discourse that the humanities have lost, thanks to the lethargy that academia has suffered since May '68.⁴ The visual arts remain, in some way, self-contained, in as much as their most representative exponents will either be formed by or be absorbed into them. In contrast, the present day university versions of philosophy and the social sciences find themselves constrained in a similar way to the situation of the thirteenth century. If the main task was, at that time, to copy and comment on the classics (filtered, of course, through the veil of the prevailing ideology), then today it is the production of papers (luckily, erudite ones) that replicate and compare arguments without attempting (either for the writers' lack of vigour or fear of their evaluators, who knows) to risk new explications or paths to talk about the world; to actually *say something*. The Academy is no longer a space of dialogue, critique and innovation, but rather a consecrated place of paraphrasing and archiving, whilst creativity and the risk-taking are not permitted. Today it appears more important to decipher what someone says about something than to actually understand the thing itself. Yet thought, as well as *philia*, is a disposition that persists. It is therefore central to ask ourselves who is the subject of thought (who does the thinking?). For if we do not do it, someone – or something – will replace us in the task.

Despite its status as the universal representation of value and the enormous influence that it has on the art world (or perhaps because of it), money has not been one of the favoured media for artistic expression. The representation of money in artworks is comparatively rare; the use of it as physical material for those works, even rarer. Of course there are artworks made from gold and silver,

enfrentamos es saber si es posible concebir la teoría y el arte como medios posibles para la verdad. Si, como quisieran determinar los tiempos que vivimos, la respuesta es negativa, todo el arte se reduce a una cuestión de gusto y toda investigación a un problema de opinión. En ese caso, lo único que puede haber son consumos y nichos de mercado de los cuales los trabajos dependen para existir: “El arte deviene idéntico al diseño”³ y el pensamiento social a la religión (una cuestión de devoción). En el caso contrario, ¿qué posibilidades tiene la expresión (teórica o artística) de hacer aparecer algo verdadero más allá de la falsa ilusión de la obra-de-arte-talisman que pueda iluminar con su existencia, de un solo y milagroso golpe, toda la realidad política y filosófica?

Hoy las artes tienen una mayor capacidad para expresar al mundo que las ciencias humanas, pero no porque sean superiores en algún sentido, sino, simplemente, porque aún conservan cierta permeabilidad a discursos heterogéneos que las humanidades han perdido gracias al letargo academicista que las aqueja como respuesta al Mayo francés⁴. Las artes visuales son aún, de algún modo, un núcleo autocontenido, en tanto que forman o absorben a sus exponentes más representativos. En la actualidad, la filosofía y las ciencias sociales se encuentran, en su versión universitaria, encorsetadas en una situación muy similar a la que se hallaban en el siglo XIII. Si la tarea principal era, entonces, la copia y comentario de los clásicos (filtrada, por supuesto, por el velo de la ideología imperante), hoy es la producción de *papers* (en el mejor de los casos, eruditos) que replican y comparan argumentos sin pretender (por los bríos de quienes los escriben o temor a quienes los evalúan, quién sabe) arriesgar nuevas explicaciones o vías para hablar del mundo, para decir *algo*. La Academia no es ya un espacio de diálogo, crítica e innovación, sino un sitio consagrado a la paráfrasis y el archivo, mientras que la creatividad y el arrojo son desterrados. Hoy parece más importante descifrar qué dijo alguien sobre una cosa que comprender la cosa misma. Pero el pensamiento, como la *philia*, es un estado que persiste, de modo que es central preguntarnos quién es hoy sujeto del pensamiento (¿quién piensa?). Si nosotros no lo hacemos, alguien (o algo) nos suplirá en la tarea.

Pese a ser el portador universal de valor y a sus colosales influjos sobre el mundo del arte (o tal vez justamente por ello), el dinero no ha sido uno de los medios predilectos para la expresión artística. Comparativamente, son raros los

3 In his brief and fascinating essay *The Truth of Art* (from which the phrase derives), Boris Groys examines various positions on truth and individuality in the Internet era.

4 There is much to be said about this question, tangentially touching this text. I limit myself, for now, to mention Abbott, Stonor or Scott-Giles and Krabbendam, who put as their manifesto the enormous problem that has confronted social thought since mid 20th century.

3 En su breve e interesante ensayo *The Truth of Art* (del que proviene esta frase), Boris Groys revisa algunas posturas acerca de la verdad y la individualidad en la era de Internet.

4 Mucho debería decirse sobre esta cuestión, que toca tangencialmente a este texto. Me limito, por ahora, a mencionar a Abbott, Stonor o Scott-Giles y Krabbendam, que ponen de manifiesto el enorme problema que enfrenta el pensamiento social desde mediados del siglo XX.

but if the material has not been converted into currency in any way then those are not directly artworks made with money. In contrast to those who, in the course of art history, have represented money or other valuables and riches in their work, the use of real currency in an artwork transcends the illustration of idyll and places the public directly face-to-face with the material representative of the greatest acquisitive power. Given the colossal space that money has taken as a sacred element (converted into an end in itself, adored), dominating practically every human activity or production, I am interested in considering a specific use of money that is made visible when it forms a physical part of artistic production. Therefore this text will focus on artworks that use money as physical material and not those which allude to or represent it. In fact, one of the (many) objectives leading to the writing of this text was the desire to establish that which is termed 'money-art' (all art literally made with money) as an aesthetic-political category for future analysis. To this end, once again, it is not important to enumerate all the artworks in this category, but rather to expand their theoretical study and reflect on the nature of the media.

casos en los que el dinero aparece expresamente en obras de arte, ya sea representado o (menos aún) como material. Claro que existen obras de oro y de plata, pero eso no las hace directamente obras-hechas-con-dinero, ya que para ello deberían estar acuñadas. A diferencia de aquellos exponentes de la historia del arte que han representado monedas o diferentes formas del valor y las riquezas, el uso de dinero auténtico trasciende la ilustración idílica y coloca al público directamente *vis-à-vis* con la materia poseedora del mayor poder de compra. Y dado el monstruoso espacio que ha tomado el dinero como elemento sacralizado (convertido en fin, adorado), acaparando prácticamente cada actividad o producción humana, interesa aquí poder pensar sobre un uso específico del dinero que se hace visible cuando éste forma parte concretamente de piezas artísticas. Por eso, el foco estará puesto en trabajos que lo utilicen como material y no que lo aludan o representen. En efecto, uno de los objetivos que, entre tantos otros, me llevó a la escritura de este trabajo es poder colocar al llamado *money-art* (al arte hecho literalmente con dinero) como categoría estético-política para posteriores análisis. Por eso, nuevamente, no es importante enumerar todas las obras de esta categoría, sino ampliar su estudio teórico y reflexionar sobre el ser de los medios.

The era of literacy

In his inspired work *La vita sensibile* (published as *Sensible Life* in 2016), Emanuele Coccia suggests that the world is primarily experienced in the form of images. Every human, whether awake or asleep, is permanently bombarded by images of all kinds, not exclusively visual. Only in a second instance do these come to constitute what we term 'self. Despite this, the general assumption is that the world is a sum of facts and, as such, can be submitted to measurement. On this basis, a series of realisms have been constructed that today dominate all fields, from television series to philosophy, from journalism to neuroscience, from the magic

La era de la literalidad

En su tan inspirado *La vita sensibile*, Emanuele Coccia sostiene que el mundo es vivido, antes que nada, en forma de imágenes. Cada humano vive permanentemente (despierto o dormido) siendo pulsado por imágenes de todo tipo, no sólo visuales, que recién en un segundo momento llegan a constituir aquello que denominamos "yo". Pese a eso, la asunción general es que el mundo es una sumatoria de datos que, por ser tales, pueden ser sometidos a la medida. Esa fue la base sobre la cual se han edificado una serie de realismos que hoy dominan todas las escenas, desde las series de televisión a la filosofía, desde el periodismo a las neu-

realism or nutritionism to the 'laws' of economy and the inevitability of capitalism.⁵

In this context, truth is accepted as a psychological or collective experience that is documented or registered by art. Faced with the lies of the political arena and the communication media, artistic activity is carried out from a certain biographical facticism that leaves few possibilities for metaphor. Confronted by the government of data, art is trapped and reduced to its most quantifiable expression, that is to say, the market. This has led to the advent of a cynicism that appears to respond more to the impossibility of thought than to a conscious position.

It is almost paradoxical that, in parallel with this new positivist wave, the transition from the industrial to financial eras has implied an increase in the level of abstraction in almost all areas of life, in terms of forms of interaction and the privileging of value over production. This has led to a fundamental break with referentiality, as much in the linguistic field as in the monetary.⁶ As currency has become more sophisticated, the gap between material and value has become ever greater, to the point at which today banks can create money almost without physical effort. In the same way, concrete human needs have been separated from salaried work (we work for money, for the pure abstraction, and produce for demand rather than utility). This was revealed with brutal simplicity by Tracey Emin in her work *I've got it all* (2000) a photograph depicting her alone and semi-naked in a small room clinging to a formless pile of banknotes and coins: "I've got money. I've got it all". In his analysis of symbolic exchange, Jean Baudrillard understands this process as the 'emancipation of the sign', that is to say, as liberation from what it had come to symbolise. As a response, contemporary language has suffered an enormous standardisation and there has been a gradual rejection of philosophical or conceptual speculation in favour of monetary speculation. Where there was psychoanalysis, metaphysics and history there is now neuroscience, big-data and publicity.⁷

5 On this point, it is interesting to consider Mark Fisher's proposal in *Capitalist Realism*, a book that astutely delineates the form in which uncritical contemporary cynicism has imposed itself as a worldview.

6 We must remember that strong similarities exist between money and language, in as much as both belong to the symbolic plane, both represent the world and possess an enormous power over this and both are the privileged paths of human exchange. In fact, Alfred Sohn-Rethel and Denise Schmandt-Besserat studied how the abstraction of writing derived from the needs of commerce and accounting. A central difference between both conventions must be mentioned: money does not know the grammar of 'no', it lacks points of view and cannot accommodate qualities.

7 Perhaps as a piece of resistance-survival of money in its physical form and of psychoanalytical legacy, in 2002 the Austrian Rainer Ganahl produced a series entitled *Die letzten Tage der Sigmund Freud Banknote* [The Last Days of the Sigmund Freud Banknote]. Each work contains a 50-schilling note and the exchange of that day into various currencies, together with the register of the artist's dream and its associations. The final piece was produced on 28 February 2002, when the schilling was legally replaced by the euro. In a similar vein, in his exhibition *La tragedia de los comunes* [The Tragedy of the Common] the Chilean Claudio Correa reflected on the deconstruction of legal tender and the amount of information held by each piece of money.

rociencias o del realismo mágico del nutricionismo a las "leyes" de la economía y la inevitabilidad del capitalismo⁵.

En este contexto, la verdad es aceptada como una vivencia psicológica o colectiva que el arte documenta o registra. Frente a las mentiras de la arena política y los medios de comunicación, se asume la actividad artística desde un cierto facticismo biográfico que deja magras posibilidades a la metáfora. Frente al gobierno del dato, el arte queda atrapado y reducido a su expresión más cuantificable, es decir, el mercado. Esto ha dado lugar al advenimiento de un cinismo que –¡cuidado!– parece responder más a la imposibilidad de pensar que a una postura consciente.

Es casi paradójico que, en paralelo con esta nueva oleada positivista, el paso de la era industrial a la financiera ha implicado en casi todos los órdenes de la vida un aumento del nivel de abstracción, en términos de las formas de interacción y de la autonomización del valor frente a la producción. Eso ha conllevado un quiebre fundamental con la referencialidad, tanto en el campo lingüístico como en el monetario⁶. A medida que las monedas se fueron sofisticando, el hiato entre materia y valor se fue haciendo cada vez mayor, hasta el punto en el cual los bancos pueden hoy crear dinero casi sin esfuerzos físicos. Del mismo modo, las necesidades humanas concretas han sido separadas del trabajo asalariado (se trabaja por el dinero, por la abstracción pura, y se produce por la demanda, no por la utilidad o la necesidad). Así lo revela con brutal simpleza Tracey Emin en su *I've got it all*, fotografía del año 2000 que la muestra sola y semidesnuda en un pequeño cuarto aferrada a un cúmulo informe de billetes y monedas: "tengo dinero, lo tengo todo". En su análisis del intercambio simbólico, Jean Baudrillard lee este proceso como la "emancipación del signo", es decir, como su liberación de aquello a lo que venía a simbolizar. Como respuesta, el lenguaje contemporáneo ha redundado en una enorme estandarización y, paulatinamente, ha crecido el rechazo a la especulación filosófico-conceptual en favor de la monetaria. Así, donde había psicoanálisis, metafísica e historia del arte hay hoy neurociencias, *big-data* y publicidad⁷.

5 Sobre este aspecto, es muy interesante el planteo de Mark Fisher en su *Realismo capitalista*, libro que delinea con astucia la forma en la que el cinismo acrítico contemporáneo se ha impuesto como cosmovisión.

6 Recordemos que existen intensas similitudes entre el dinero y el lenguaje, en tanto que ambos pertenecen al plano simbólico, representan al mundo, poseen un enorme poder sobre éste y son las vías privilegiadas del intercambio humano. De hecho, Alfred Sohn-Rethel y Denise Schmandt-Besserat estudiaron cómo la abstracción de la escritura derivó de las necesidades del comercio y la contabilidad. Hay que mencionar, sí, una diferencia central entre ambas convenciones: el dinero desconoce la gramática del no, carece de puntos de vista, no puede alojar calidades.

7 Tal vez como forma de resistencia-supervivencia del dinero tangible y del legado psicoanalítico, el austriaco Rainer Ganahl realizó en 2002 una serie llamada *Die letzten Tage der Sigmund*

Not a single individual born in the 19th century, *summum* of abstraction and academicism, is still alive today: of the century that conceptually marked our mentality, all that remains is interpretations. Today, the overwhelming majority of humans have been raised or educated, not on a basis of difference and coexistence, but on legal equality and tolerance. This vision of democracy, originally from the United States but expanded into and imposed on the world, confuses inequality with difference, denouncing the latter whilst fomenting the former.

In what is termed the 'post-fact world',⁸ individuals are only constituted as subjects of law because of their capacity to consume and the majority of the population lacks the ability to question the veracity of the facts presented to them. It is characterised by the sovereignty of individual impressions. Whilst this concept is already present in 1984, it was not until 1989 (with the fall of the Berlin Wall and the integration of the OSI protocol in the architecture of the Internet) that it extended across the world. At that time, the western powers promoted the delirious concept of an end of history, in the face of which there remained only the possibility of developing personal tastes and innocuous ceremonies. This point of view has visibly been reinforced since the triumph of social networks as the conventional means of interaction. These demonstrate a great inflexibility towards the modification of opinion, with any correction based on facts rejected as being biased.

The enormous quantity of available data makes people cynical with respect to truth itself. Anne Applebaum wrote in *The Washington Post* (referring to an article by Jill Lepore for *The New Yorker*) that "with so many sources of information available, isn't it better to assume they are all wrong? If truth is passé – if we really do live in a "post-fact world" – then there isn't any reason for liars to feel any shame [...]" Despite the politicians lying, and their falsities being easily pointed out, this makes "no noticeable impact on either [their] own behaviour or that of [their] supporters". The conclusion is that in the era of social media it turns out to be very easy to manipulate news and the public, whether through the bombardment of information or the automation of mobile phones and other devices that can decide what we see and how we see it. We only have to read Noam Chomsky to have an image of what this signifies. However, the unlimited and unchecked accumulation of money always generates an increase in inequality and a concurrent increase in the levels of poverty, slavery, unhappiness and death across the planet. Political phenomena such as chauvinism, nationalism or the progressive curtailment of liberal rights undoubtedly respond to the conditions that this system has generated and continues to generate.

8 Although a more journalistic than scientific concept, there are some attempts to define 'post truth' as "relating to or denoting circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief" (Oxford Dictionaries, 2016). Possible further reading on this topic is the recent book by Lucas Graves.

Nadie que haya nacido durante el siglo XIX, *summum* de la abstracción y el academicismo, se encuentra con vida: de la centuria que ha marcado conceptualmente nuestra mentalidad sólo quedan interpretaciones. Hoy, la abrumadora mayoría de la humanidad no ha sido criada o educada en base a la diferencia y la convivencia, sino a la igualdad jurídica y la tolerancia, una visión originalmente estadounidense de la democracia que se ha ido construyendo e imponiendo sobre el mundo y que confunde inequidad con desigualdad, denunciando la última y fomentando la primera.

El llamado "mundo posfáctico", en el que las personas sólo se constituyen como sujetos de derecho por su capacidad de consumo y donde la mayoría de la población no tiene la capacidad de cuestionar si los hechos que se le presentan son verdaderos, se caracteriza por la soberanía de las impresiones particulares. Si bien en 1984 esta idea ya se encuentra presente, no fue hasta 1989 (con la caída del Muro de Berlín y la integración de los protocolos OSI en la arquitectura de Internet) que se extendió por todo el mundo. Allí, las potencias occidentales impulsaron el delirio de un fin de la historia, frente al cual sólo restaba la posibilidad del desarrollo de los gustos personales y las ceremonias inocuas. Este punto de vista se ha visto potenciado desde el triunfo de las redes sociales como modo normal de interacción que articula una gran inflexibilidad para modificar opiniones con el rechazo, por tendenciosa, de cualquier corrección basada en hechos.

La enorme cantidad de datos disponibles vuelve a las personas cínicas respecto de la verdad misma. Jill Lepore escribió en *The New Yorker* que "con tantas fuentes de información disponibles, es mejor suponer que son todas erróneas. Si la verdad está pasada de moda, si vivimos realmente en un mundo posfáctico, no hay ningún motivo para que los mentirosos se avergüencen". Pese a que los políticos mienten, y que sus falsedades son fácilmente señalables, "esto no incide en su comportamiento ni en el de sus seguidores". La conclusión es que en la era de las redes sociales, resulta muy fácil manipular las noticias y el público,

Freud Banknote [Los últimos días del billete de Sigmund Freud]. Cada obra contiene una nota de 50 chelines y la conversión de ese día a otras monedas, junto con el registro de un sueño del artista y sus asociaciones. El último ejemplar fue realizado el 28 de febrero de 2002, cuando el chelín fue reemplazado legalmente por el euro. Por su lado, el chileno Claudio Correa reflexionó en su muestra *La tragedia de los comunes* sobre la deconstrucción del dinero legal y la cantidad de datos que cada pieza monetaria alberga.

8 Si bien éste es más un concepto periodístico que científico, existen algunos intentos de definir a la "posverdad" como aquello "relativo o denotando circunstancias en las que los hechos objetivos influyen menos en la formación de la opinión pública que las apelaciones a la emoción y las creencias personales" (Diccionarios Oxford, 2016). Una lectura posible sobre este tema es el reciente libro de Lucas Graves.

The accumulation of money is something like the addiction to end all addictions. It is optimal, and only possible (and plausible) thanks to an ideological and marketing apparatus that conceals any specific image that would lead us to contemplate its consequences. In that respect, the recent theft (in March 2017) of a million Canadian dollars coin from the Bode Museum in Berlin is particularly significant. It is remarkable that a 100-kilogram piece of solid gold (that is to say, the same weight as the complete set of Burden's ingots) could mysteriously disappear from a site with such enormous security. Given the circumstances, it has most likely already been melted down and is in regular circulation as a commodity. Faced with this, we could say that the currency in artworks is also consecrated – 'removed from normal use' – and in some ways this assertion is correct. However, although there are similarities between the fetishism of commodities (in particular, money) and artworks, we can prove that even beyond the artists' intentions or the public's reactions, given that today there is *much more money than world* (more representations of money than physical backup), the gesture – perhaps involuntary – of making the social character of money visible takes on a very different significance than the pure consecration of that which the prevailing economic paradigm has created.

Money is a conventional creation that reflects or crystallises shifts in social relations throughout history. It is, like the Internet, a conceptual entity that cannot exist without material support and – like the Internet – it controls humanity's current way of life. Today, for the first time in history, our existence is interpreted as facts – believed to be objective – that represent multi million dollar businesses. The life of each of us is an object for profit. The current combination of technology and communications is, to a great extent, geared to obtaining benefit from the information bits into which every human being has been divided.⁹ In effect, while every human movement is captured and analysed, the circulation of money remains invisible to the vast majority of people. Concealment is a key component of the 'information age'. The complex communion between the hyper-measurability of the world (or rather, the effort to understand it as a sum of facts) and the servitude to distorted images that hide the violent inequality of the present was concisely represented in Jaime Pitarch 2016 work *Balance Económico* [Economic Balance]. Using very few

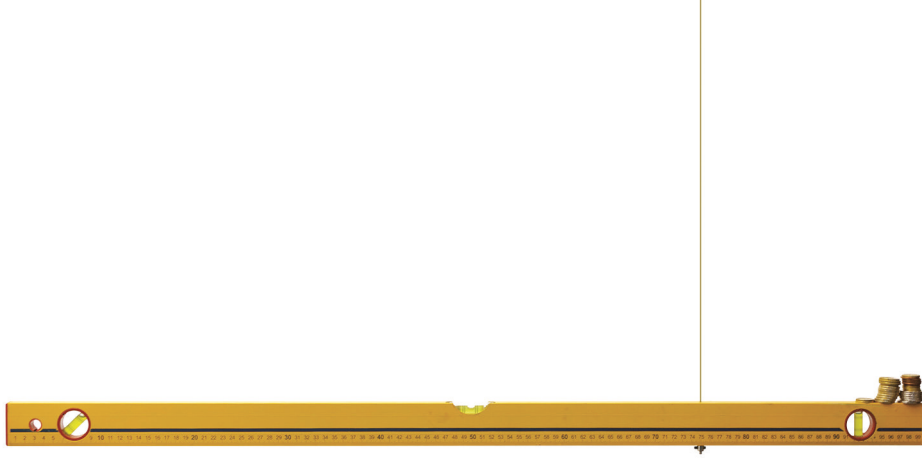
⁹ Whilst this petty or mediocre use (the buying and selling of data) is extremely extended and in continual growth, there exists another edge to this configuration that deserves to be considered in greater depth: there is an algorithmic existence that today has access to all the information available on the planet. That is to say, beyond that a minor part of humanity is commercialising with the lives of the majority (a question that is not at all new), there exists something that is reading us and knowing us better than even ourselves, that is aware of every movement we make and every desire we express. This entity (which will probably be the new carrier of *logos*, in the Greek sense, and which for now, only the unconscious moment of our dreams can elude) has been created for greed and avarice, the enshrinement and divinisation of money.

tanto desde el bombardeo informacional como a través de la automatización de los teléfonos móviles y otros dispositivos que pueden decidir cómo y qué vemos. Basta con leer a Noam Chomsky para tener una imagen de lo que esto significa. Sea como sea, la acumulación ilimitada y desquiciada de dinero genera siempre el aumento de la iniquidad, y con ello también de los niveles de pobreza, esclavitud, infelicidad y muerte en todo el planeta. Los fenómenos políticos como el chauvinismo, el nacionalismo o el progresivo cercenamiento de derechos liberales, responden sin duda a las condiciones que este mismo sistema ha generado y continúa generando.

El acopio permanente de dinero es algo así como la adicción final, óptima, y sólo es posible (y plausible) gracias a un aparato ideológico y publicitario que oculta cualquier imagen concreta que ayude a asumir sus consecuencias. Al respecto, es muy significativo el reciente robo (en marzo de 2017) de una moneda de un millón de dólares canadienses del museo Bode de Berlín. Es llamativo que una pieza de cien kilogramos de oro macizo (es decir, lo mismo que el conjunto completo de los lingotes de Burden) desapareciese misteriosamente de un sitio con enorme seguridad. Por sus características, es muy probable que se encuentre ya fundida, circulando regularmente como mercancía. Frente a esto, alguien podría decir que el dinero en las obras se encuentra también sacralizado, "fuera del uso normal", y de hecho estaría haciendo una aserción de algún modo correcta. Pero si bien existen similitudes entre el fetichismo de las mercancías (muy especialmente del dinero) y el de las obras de arte, se podrá comprobar que incluso más allá de las intenciones artísticas o las reacciones del público, habiendo hoy *mucho más dinero que mundo* (más representación que respaldo), el gesto –tal vez involuntario– de hacer visible el carácter social de la moneda cobra un sentido muy diferente a la pura consagración a la que la ha sometido el paradigma económico imperante.

El dinero es una creación convencional que refleja o cristaliza modulaciones históricas de las relaciones sociales. Es, al igual que Internet, una entidad conceptual que no puede existir sin soportes materiales y controla, también como aquélla, el modo de vida actual de la humanidad. Hoy, por primera vez en la historia, nuestra existencia es interpretada en forma de datos que se suponen objetivos y que representan millonarios negocios. La vida de cada cual es objeto de lucro. La combinación actual de tecnología y comunicaciones se encuentra en un gran porcentaje orientada a obtener beneficios a partir de los bits de información en los que se ha desagregado todo ser humano⁹. En efecto, mientras

⁹ Si bien ese uso mezquino o mediocre (la compra-venta de datos) está muy extendido y en crecimiento, existe otra arista de esta configuración que aún merece ser pensada con mayor profun-



Jaime Pitarch. *Balance económico*.

elements, the artist captured both the desire to measure and the effort implied in believing in the balance or fairness of a world in which money (as the objective of life) is found concentrated in so few hands.

If truth is today conceived of as a creation and reality as an endless sum of data, what is left of art? Today, beyond the abstract or figurative character of each artwork, it is literality that rules. However, as Jean-Luc Nancy suggests in his essay *Art Today*, far from having an excess of artworks that are not understood, there abound those that are *too understandable*, that wear out their sense in word games or in the aestheticisation of ideological postures. There is a conceptual laziness, translated into aesthetic labyrinths, discontinuities and political superficiality. A pencil is a pencil, a *Mac* is *Mac* and a pipe is a pipe: these are 'facts' read like dice, which we do not question. It becomes contradictory that after the fall of the Truth of Modernity resulting from the theories of power, language and sexuality that appeared from 1950 onwards, certain historically and scientifically unsustainable assumptions around ideas such as 'nature' and 'market' could remain so widespread. Alongside the individualisation of truths, there has been a parallel process

que cada movimiento humano es captado y analizado, la circulación monetaria permanece invisible a la inmensa mayoría de las personas. El ocultamiento es parte cardinal de la "era de la información". Esa compleja comunión entre la hipermensurabilidad del mundo (o, más bien, el esfuerzo de comprenderlo como suma de datos) y la servidumbre a las imágenes distorsionadas, que esconden la violenta inequidad actual, ha sido sintéticamente representada en la obra *Balance Económico* (2016) de Jaime Pitarch. Allí, con muy pocos elementos, el artista ha plasmado el afán por medir y a la vez el esfuerzo que implica suponer equilibrado o justo a un mundo en el que el dinero (tomado como objetivo de la vida) se encuentra concentrado en tan pocas manos.

didad: hay una existencia algorítmica que accede a toda la información disponible en el planeta. Es decir, más allá de que parte de la humanidad esté comerciando con las vidas de la mayoría (cuestión que no es en absoluto novedosa), existe algo que nos está leyendo y conociendo mejor que nosotros mismos, que puede aprehender cada desplazamiento de nuestros cuerpos y a cada deseo expresado. Esta entidad (que probablemente vaya a ser la nueva portadora del *logos* y de la que, por ahora, solamente escapa la instancia inconsciente del sueño) ha sido creada por la codicia y la avaricia, por la sacralización y divinización del dinero.

of accepting certain ideas as ultimate or unalterable. These include the commodification of life and the essential necessity of competition.

The modern distinction between 'public' (fundamentally understood as the political, although also as that which is open to publicity or which exceeds the sphere of the personal and the familiar) and 'private' (conceived of in terms of tastes, possessions and personal actions, which are of little or no concern to other people) has survived at the root of subjectivity. Liberalism postulated the idea that individual (private) tastes and choices are the basis for political decisions but that individual rights become limited where they touch on the rights of others. Following Epicure, as outlined by Fabián Ludueña Romandini in *La comunidad de los espectros* [The Community of Spectres], we must say that not only is there private life and public life, but also secret life. Unlike 'personal preferences' this vital third dimension is expressed in dreams and inspiration; it is the traumas, the determining latency, the DNA, all that that liberal law has considered 'individual' despite being transpersonal. As much the Lacanian unconscious and as the Greek *logos* it constitutes topological instances of the aggregation of effects in which the human community as a whole participates. If language is commonplace and its dynamic configuration is in permanent dispute, then it becomes inscribed on personality through historical-experiential mediations that link the 'objective' with the 'subjective' until the limits between these become unclear. The secret dimension of life is structured beyond personal identity, it is directly connected with a vital and vibrant whole that is elusive to everything that it links to or forms the basis for. If there is a truth, if there is something that art and philosophy express, it is precisely this secret and transpersonal universe. It is only because of this that it can transcend cultural barriers or articulate meanings beyond their genetic condition. Both Benjamin's *Arcades Project* and the panels of Warburg's *Mnemosyne Atlas* present, through montage, the determining effect that unconscious memory (as opposed to personal recollection) has on human behaviour. In this sense, the image comes about not thanks to but rather despite subjectivity, demanding to be put into action, attended to and thought about.

Neoliberalism demands that artists produce work for the public from their private experiences or impressions. It relies, in this way, on an idea of creativity as genius but – above all – as an individual act. Creativity is converted in a suffocating demand that generates great vulnerability and biographical self-exploitation, in terms of difference and exhibition, which is exacerbated by the insecure

Ahora bien, si la verdad es concebida hoy como una creación y la realidad como suma inagotable de datos, ¿qué queda del arte? Más allá del carácter abstracto o figurativo de cada obra, hoy prima la literalidad. En general, como insinúa Jean-Luc Nancy en su ensayo *El arte hoy*, lejos de haber un exceso de obras que no se comprenden, abundan las que se entienden *demasiado*, las que agotan su sentido en juegos de palabras o en la estetización de posturas ideológicas. Hay una pereza conceptual, que se traduce en laberintos estéticos, discontinuidades y superficialidad política. Un lápiz es un lápiz, una *Mac* es una *Mac* y una pipa es una pipa: son "datos" leídos como dados, que no son puestos en cuestión. Llega a ser contradictorio que tras la caída de la Verdad de la Modernidad, que luego de las teorías del poder, del lenguaje y de la sexualidad que aparecieron desde 1950, ciertas asunciones histórico-científicamente insostenibles acerca de ideas como "naturaleza" o "mercado" se encuentren tan extendidas. De modo que, al lado de la individualización de las verdades, se ha dado un proceso de aceptación de determinadas ideas como últimas o inmodificables, entre las que figuran la mercantilización de la vida o la necesidad esencial de la competencia.

La distinción moderna entre "lo público" –comprendido fundamentalmente como lo político, aunque también como aquello que toma publicidad, que excede la esfera de lo personal o lo familiar– y "lo privado" –pensado en torno de los gustos, las posesiones y las acciones personales, de escasa o nula incumbencia para otras personas– ha permanecido como estructura de la subjetividad. El liberalismo postuló la idea de que las elecciones y los gustos particulares (privados) son la base de las decisiones políticas, pero también que los derechos individuales tienen como límite a cada uno de los otros sujetos. De todas maneras, siguiendo los rastros de un Epicuro esbozado por Fabián Ludueña Romandini en *La comunidad de los espectros*, hay que decir que no sólo hay una vida privada y una vida pública, sino también una vida secreta. A diferencia de las "preferencias personales" esta tercera dimensión vital es la que se expresa en los sueños y la inspiración; son los traumas, la latencia que determina, el ADN y, en general, todo aquello que el derecho liberal ha considerado "particular" pese a ser transpersonal. Tanto el inconsciente lacaniano como el *logos* griego constituyen instancias topológicas de agregación de efectos de las que la comunidad humana participa *in toto*. Si el lenguaje es lo común y su configuración dinámica se encuentra en permanente disputa, su inscripción en la personalidad se da a través de mediaciones histórico-experenciales que ligan lo "objetivo" con lo "subjetivo" hasta borrar sus límites. La dimensión secreta de la vida

system of freelancing.¹⁰ Whilst mainstream art is confused with entertainment and the bourgeoisie renounce the refinement of taste, the ideal of the realisation of happiness is replaced by that of the granting of *dreams* (no longer considered as an ultra-im-personal space, but rather as extremely personal and voluntary one). This leads to new subjective formulations, for unlike language, the image in the era of design is reduced and ambiguous, in such a way that explanations and searches for systemisation are scorned in favour of an instant, intuitive and fleeting link with a type of truth that is always uncertain. But beware: we should not fall into false contradiction between image and word. Whilst Modernity interpreted through opposition and separation, any profound study shows that image versus word or mythos versus logos¹¹ are forced disassociations that respond more to analytical needs than to the way in which we live (in) the world. Coccia clearly demonstrated the ontological necessity of images and their reproduction for life, in such a way that we cannot now criticise their proliferation, but rather the futile and superfluous version of their present embodiment.

10 It is necessary to remember that the demands of creativity were already seen in the Renaissance when, faced with the bourgeoisie and the necessity to serve new aesthetic tastes, artists became involved in a very competitive scene that required the accentuation of personal stylistic attributes to attract the attention of the novel clients. In the present day these features remain present, or are perhaps even more accentuated.

11 There are many examples that explain the overlap and harmony between myth and philosophy, from Greece and to the present day. One of many would be the lucid work of Vernant.

se estructura por fuera de la identidad personal, está conectada directamente con un universal vital y vibrante que es inaferrable por cualquiera de las otras instancias complementarias a las que atraviesa y constituye. Si hay una verdad, si hay algo que el arte o la filosofía expresan es, precisamente ese universo secreto y transpersonal, y sólo por eso es que puede trascender barreras culturales o articular sentidos más allá de sus condiciones genéticas. Tanto el *Libro de los pasajes* benjaminiano como los paneles del *Atlas Mnemosyne* plantean, a través del montaje, la determinación que la memoria inconsciente (y no los recuerdos personales) tienen sobre el obrar humano. En ese sentido, las imágenes surgen no gracias sino pese a la subjetividad, reclamando ser puestas en acto, atendidas, pensadas.

El neoliberalismo exige a los y las artistas que produzcan arte público desde sus experiencias o impresiones privadas. Apela, así, a una idea de creatividad como genialidad pero, sobre todo, como acto individual. La creatividad se convierte en una exigencia sofocante que genera gran vulnerabilidad y autoexplotación biográfica, en términos de diferencia y exhibición, lo cual es exacerbado por el *free-lancismo* y la precarización laboral¹⁰. Mientras que el arte *mainstream* se confunde con el entretenimiento y la burguesía renuncia al refinamiento del gusto, el ideal de realización de la felicidad es reemplazado por el cumplimiento de *sueños* (que no son ya considerados como una instancia ultra-im-personal, sino personalísima y voluntaria) y una forma terminal de la imagen ocupa prácticamente todo el espacio que antes le correspondía a la palabra. Esto último trae nuevas formulaciones subjetivas, pues, a diferencia de la lengua, la imagen de la era del diseño es sintética y flotante, de modo que las explicaciones y búsquedas de sistematicidad son desdeñadas en favor de una vinculación instantánea, intuitiva y fugaz con un tipo de verdad siempre puesta en duda. Pero atención: no debemos caer en la falsa contradicción entre imagen y palabra. Si bien la Modernidad ha intentado interpretar desde oposiciones y tabiques, cualquier estudio profundo muestra que imagen-palabra o *mythos-logos*¹¹ son clivajes forzados que responden más a las necesidades analíticas que a la forma en que vivimos (en) el mundo. Coccia demostró con creces la necesidad ontológica de las imágenes y su reproducción para la vida, de modo que no podría ya criticarse su proliferación, sino la versión vana y superflua de su encarnación actual.

10 Importa recordar que la exigencia de creatividad es comprobable ya en el Renacimiento cuando, frente al ascenso de la burguesía y la necesidad de servir nuevos gustos estéticos, los artistas se vieron implicados en una escena muy competitiva que requería la acentuación de atributos estilísticos personales que atrajeran el deseo de los nóveles clientes. Estos rasgos se ven hoy tanto o más acentuados que entonces.

11 Hay sobrados ejemplos que explican el solapamiento y convivencia entre mito y filosofía, en Grecia y hasta hoy. Evoco, como mera muestra, el lúcido trabajo de Vernant.

Vile metal

In *Manet and the Object of Painting*, Foucault superbly illustrates how the revelation that art always requires media or supports was an occurrence that gave rise to all of the 20th Century avant-guards. Many of the most influential contemporary artists have reflected on this in their artworks, presenting references to the materiality behind the transmission of the image. In turn, the extreme process of commodification to which neoliberalism has submitted all human life has brought to an apex the concept that everything has a value and that this is measurable in monetary terms. Today it could appear clichéd to declare that any thing can be bought and sold; yet it is one of the characteristics that best unmasks contempo-

Vil metal

En *La peinture de Manet*, Foucault ilustra magníficamente cómo un gesto que dio lugar a todas las vanguardias del siglo XX fue mostrar, por fin, que el arte requiere siempre de medios, de soportes. Muchos de los artistas contemporáneos más importantes han reflexionado sobre esto, manifestando en sus obras referencias a la materialidad que sostiene a la transmisión de imágenes. Por su parte, el extremo proceso de mercantilización al que ha sometido el neoliberalismo a la vida humana ha llevado al paroxismo la idea de que todo tiene un precio medible en dinero. Hoy puede parecer trivial declarar que cualquier cosa puede ser objeto de compra-venta y esa es una de las características que mejor desnuda

rary art. When it is – ultimately – a means of expression geared towards a market, then the price of an artwork loses all relation with that of the materials from which it is made. In 2010, Hans-Peter Feldmann papered an entire exhibition room in the New York Guggenheim Museum with 100,000 one-dollar bills. He also sells his famous 'red nose dollars' for a thousand times their face value, highlighting the leap of money from means to end, from profane to sacred, from structural to superstructural. Similarly, Andy Warhol's signed two-dollar bills can today be bought for four or five thousand times that amount. And they say that in Argentina and in Cuba there were times when using banknotes was cheaper than buying paper, a situation that led to some artistic collectives intervening on them directly for their work.

Faced with the capitalist imperative of investing as little as possible to earn the greatest return, many artists opt for the small format artwork. A low denomination banknote can be a more cost effective support than any traditional painting base. Who would have thought of finding, in the typical *dollar stores* that proliferated in the nineties, a work of art with a value so obviously exceeding the material from which it was created? In 2014, an exhibition took place in Buenos Aires' Patio del Liceo comprised entirely of artworks made from Argentine two-peso banknotes (at the time, the lowest denomination note). Tamara Stuby and Esteban Álvarez, in *Nominal Values*, intervened banknotes and then used these to make their daily purchases. Similarly, Ral Veroni has also worked with banknotes from different eras, tracing interesting lines between the frequent inflation of currency, the absurdity of hoarding money and its lack of value in the face of death.

In the present day, a significant proportion of museum visitors move from label to label, in search of famous names and valuable artworks. Insurance and

el arte contemporáneo. Al ser, básicamente, un modo de expresión orientado a un mercado, el precio de las obras pierde toda relación con el de los materiales con el que están hechas. Hans-Peter Feldmann empapeló íntegramente una sala del Guggenheim con 100.000 billetes de un dólar en 2010 y vende sus conocidos dólares con nariz roja por un valor mil veces mayor al nominal, dejando a la vista el salto de medio a fin, de profano a sagrado, de estructural a superestructural que el dinero protagoniza. De modo similar, Andy Warhol firmó algunos billetes de dos dólares, que hoy se pueden comprar por un precio cuatro o cinco mil veces superior, y se dice que en Argentina y en Cuba hubo épocas en las que usar billetes era más barato que comprar papel, por lo que algunos colectivos artísticos los usaban directamente para sus intervenciones.

Frente al imperativo capitalista de sacar el mayor provecho invirtiendo lo menos posible y ganando lo más posible, la obra en pequeño formato es una opción de la que muchos artistas se apropian. Un billete de baja denominación puede ser más rentable como soporte que cualquier material tradicional para la pintura. ¿Quién hubiera pensado encontrar en las típicas tiendas de *Todo por \$2* que surgieron ferozmente en la década de 1990 una obra de arte cuyo valor excedería tan obviamente al del material con el que fue creada? En Buenos Aires se llevó adelante durante 2014 una muestra que constaba exclusivamente de obras hechas sobre billetes de dos pesos argentinos (el más bajo en ese momento), en el Patio del Liceo. Tamara Stuby y Esteban Álvarez (en su *Valores nominales*) han intervenido billetes antes de intentar pagar sus compras cotidianas con ellos. Asimismo, Ral Veroni ha trabajado con billetes de diferentes épocas, trazando interesantes líneas entre las frecuentes inflaciones de la moneda, el absurdo del aferramiento al dinero y su carencia de valor frente a la muerte.



Ral Veroni. *Remolino*.



Ral Veroni. *Ataud*.

risk calculations have colonised art spaces and sales have been converted into an endorsement of artists' renown. Today, the monetary value of artworks receives more attention than ever, influencing both the sophistication of security measures and the distance (physical and mental) imposed between the public and the works on exhibition. In 1957, Yves Klein presented a series of identical artworks for sale, but at very dissimilar prices, concisely demonstrating the caprice of price in relation to value and the very symptomatic mechanism that has converted artworks into untouchable treasures and that obfuscates the strength of their images.

As Robert Hughes' classic essay demonstrates, the magnitude and scale of prices in art since the middle of the 20th Century is completely unprecedented. According to Hughes, this process began in 1961, when the New York Metropolitan Museum spent more than two million dollars on Rembrandt's *Aristotle Contemplating a Bust of Homer* and identified it within the exhibition room by hanging a red velvet cord from it. The disclosure of the price paid for this work was fundamental in its conversion into a symbol, not so much of talent or sensitivity, but rather of authority. This was accentuated when the piece was featured on the cover of *Times* magazine, installing Rembrandt, Aristotle and Homer as passive icons – mute and dead – more identified with untouchable divinity than with a classic artwork that still had something to express.

Of course, for journalism, as much as for present day academia, it is more accessible to talk about 'the art market' (or of commodified art) echoing the terminology – now so extended and naturalised – of the economy. Whilst ever changing, this system can be explained with relative simplicity in comparison with the mysterious and multiple senses of artworks. This has facilitated the multiplication of texts around art that fail to enter into the enigmas of interpretation, such as the publication of countless self-help and entrepreneurship publications in the style 'The Art of Making Money' or 'How to Make Yourself Rich Selling Art'.¹² Added to this, and as a result of their abandonment by the State, the majority of the art institutions must obtain their own resources. They do this through the sale of tickets, food and *souvenirs*, the generation of commercial models, such as the search for easily consumable exhibitions (famous names, portraits of celebrities, exhibitions of objects of design, etcetera) and also by extending the presence of shops, restaurants, workshops and even the rental of exhibition spaces.

Be as it may, we cannot doubt that the so-called 'crisis of representation'¹³ in

Hoy en día, gran parte del público circula por los museos rebotando de etiqueta en etiqueta, buscando nombres famosos y obras onerosas. Los seguros y cálculos de riesgo han colonizado los espacios de arte y las ventas se han convertido en un respaldo para el renombre de los artistas. El valor en dinero de las obras recibe hoy más atención que nunca, influyendo en la sofisticación de la seguridad y en la distancia (física y mental) impuesta entre el público y las piezas exhibidas. En 1957, Yves Klein puso en venta una serie de obras idénticas, pero a precios muy disímiles mostrando, precisamente, lo caprichoso que puede ser el precio respecto del valor y el muy sintomático mecanismo que fue convirtiendo a las obras en tesoros intocables que nubla la potencia de las imágenes.

Como lo muestra un clásico ensayo de Robert Hughes, la magnitud y escala de precios en el arte desde mediados del siglo XX es absolutamente inédita. El proceso comenzó, según este crítico, cuando en 1961 el Metropolitan Museum de Nueva York gastó más de dos millones de dólares en el *Aristóteles contemplando el busto de Homero* de Rembrandt y, al colgarlo, le colocó una cuerda de terciopelo rojo para identificarlo. La divulgación de su precio fue un factor fundamental para que la obra se convirtiera en un símbolo de autoridad más que de talento o sensibilidad, lo cual fue acentuado cuando la pieza llegó a la tapa de la revista *Times*, instalando a Rembrandt, Aristóteles y Homero como íconos pasivos –mudos, muertos– que se identificaban con la divinidad intocable más que con un clásico que tiene aún algo para expresar.

Por supuesto, para el periodismo, tanto como para la academia actual, es más accesible hablar del "mercado del arte" (o del arte mercantilizado) haciéndose eco del lenguaje –ya extendido y naturalizado– de la economía. Si bien es muy dinámico, este sistema puede explicarse con relativa sencillez, frente al lúgubre y múltiple sentido de las obras. Este hecho facilitó la multiplicación de textos alrededor del arte que no penetran en los enigmas de la interpretación, así como –pensando en el vínculo entre moneda y obras– la publicación de incontables libros de autoayuda o emprendedorismo del tipo "El arte de hacer dinero" o "Cómo hacerse rico negociando con arte"¹². Sumado a eso, la mayoría de las instituciones abocadas al arte, tras el abandono de los Estados, debe obtener sus recursos de la venta de entradas, comidas y *souvenirs*, generando modelos comerciales, como la búsqueda de muestras fácilmente consumibles (beneficiando a los nombres famosos, a los retratos de celebridades, a las exhibiciones de objetos de diseño, etcétera) y la proliferación de tiendas, restaurantes, *workshops* y hasta alquileres de las salas.

12 Andrea Fraser makes an interesting analysis of the links between the small world of contemporary art and the financial oligarchies.

13 Although not the main concern of this text, the historical development of the notion of representation deserves an in-depth study, since (as we saw in the previous section) it is central to a consideration of the place that art and politics occupy in each society. If I might cite three great moments of the image (in an artistic, political and philosophical sense): the adequacy or tendency of imperfect materiality to the divine, the representation or passage through the world by human intellect and the reproduction

12 Es interesante el análisis que lleva adelante Andrea Fraser sobre los vínculos entre el mundillo del arte contemporáneo y los oligarcas financieros.

the contemporary world has penetrated the most diverse spheres of capitalist life, from partisan politics to art, passing through the structure of money. The marked irony and nihilism, the directions of deconstruction, and the increasing gap between price and value have left their mark on art. It no longer presents itself as a tool of representation or hermeneutics, but rather questions its own ways and indeed the very impulse to represent. The economy has taken hold of the contemporary scene to the point of being regarded as the oracle that shapes the world, rather than its mathematical effigy. The grotesque bailout of the private banks by the first world countries in 2008 demonstrated the creative and performative power of neoliberal doctrine. As Haiven stated, speculative models do not represent an objective reality; they create it. In the same way that money and financial investments are based on trust, the definition of contemporary art occurs outside of any objective criteria, through channels of credibility often sustained by interested parties.

However, money was never simply a medium for exchange or a quantitative representation of quality. From its origins, it has held a sacralising power that has converted it into a potential object of desire and has – with the assertion of the individual self – led to it being consecrated as an end in itself. This has resulted in the acceptance of competition and the fragility of social links and, alongside this, to the development of a taboo of ‘non capitalist’ uses of money (giving it away, ripping it up, refusing to accept it) amongst which we can highlight money-art: its use as a material with which to produce artworks. This practice emerged in the sixties,¹⁴ but has flourished exponentially in the past 30 years, associated with the appearance of artists such as Hirst, Koons or Murakami who market their artwork without sarcasm or embarrassment, invoking *capitalist realism* as described by Žižek and Fisher.

In today’s era of literality, what representation, what image of capitalism can be more effective than money itself presented as the artwork? Today, money is as powerful an image as that of the crucified Christ in medieval times, an image that summons us, that structures meaning and that features in our most intimate desires. Its use, in the context of its phenomenal mobility, is no more than a symptomatic confirmation that it is the most perfect figurehead of neoliberalism; it is accepting that the pieces of paper that we have in our pockets have the power to

linked to the fall of classic ideals and the triumph of quantity over quality. To consider this question further, see Foucault’s interesting interpretation in *Words and Things*, consult the works of Calabrese or Del Percio or the excellent catalogue *Gutes böses Geld* [Money, Good and Evil] that traces the history of artistic representation of the economy and money.

14 Marc Shell has demonstrated the existence of early experiments by Duchamp and other artists and, in their *Art Works*. Money, Siegel and Mattick developed a clear explanation of the roots of money-art.

Sea como fuere, no puede dudarse que la llamada “crisis de la representación”¹³ del mundo contemporáneo ha penetrado en las más diversas esferas de la vida capitalista, desde la política partidaria al arte, pasando por la estructura del dinero. La marcada ironía, el nihilismo, los rumbos de la deconstrucción y la ascendente brecha entre valores y precios han dejado su marca en el arte, que ya no se propone como herramienta de representación o hermenéutica, sino como cuestionamiento de sus modos o del propio deseo de representar. La economía se ha apoderado de la escena contemporánea al punto de ser tenida como oráculo que moldea al mundo y no ya como su efigie matemática. El grotesco salvataje a los bancos privados realizado por los países centrales en 2008 mostró el poder creativo, performativo, de la doctrina neoliberal. Como lo expresó Haiven, los modelos financieros no representan una realidad objetiva, sino que la crean. Y del mismo modo que el dinero y las inversiones especulativas se basan en la confianza, el arte contemporáneo es definido como tal por fuera de cualquier criterio objetivo, a través de redes de credibilidad, muchas veces sostenidas sobre intereses.

Por otra parte, el dinero nunca fue simplemente un medio para el intercambio o una representación cuantitativa de la calidad, sino que desde sus orígenes ha portado una carga sacralizante que lo convierte en potencial objeto de deseo y que, con la afirmación del individuo, acabó por consagrarse como un fin en sí mismo. Eso ha tenido como resultado la aceptación de la competencia y la fragilidad de los lazos sociales y, complementariamente, el emplazamiento de un tabú frente a usos no capitalistas del dinero (regalarlo, romperlo, rechazarlo), entre los que se destaca el *money-art*: utilizarlo como material para producir obras. Esta práctica creció en la década de 1960¹⁴, pero ha florecido exponencialmente en los últimos 30 años, en concordancia con la aparición de artistas como Hirst, Koons o Murakami que mercantilizan su trabajo sin sarcasmo ni vergüenza, apelando al *realismo capitalista* descripto por Žižek y Fisher.

13 Si bien no ocupa el centro de estas páginas, el desarrollo histórico de la noción de representación merecería un profundo estudio, ya que (como se vio en el apartado anterior) es central para pensar el propio espacio que el arte y la política ocupan en cada sociedad. Permítaseme dejar planteados tres grandes momentos de la imagen (en sentido artístico, político y filosófico): la adecuación o tendencia de la imperfecta materialidad a lo divino, la representación o pasaje del mundo por el intelecto humano y la reproducción vinculada a la caída de los ideales clásicos y el triunfo de la cantidad sobre la calidad. Para profundizar en esta cuestión, basta con ver *Las palabras y las cosas*, donde Foucault realiza una interesante interpretación. Se pueden consultar, también, los trabajos de Calabrese o Del Percio y el excelente catálogo *Gutes böses Geld* que historiza la representación artística de la economía y el dinero.

14 Marc Shell ha mostrado la existencia de experimentos más tempranos, de Duchamp y otros artistas. Por su parte, Siegel y Mattick han desarrollado, en su *Art Works*. Money, una clara explicación de los antecedentes del *money-art*.

represent the world, a power to which we submit ourselves every day without questioning its effects.

Various artistic falsifications have reflected on the use of money as performance. Whilst Duchamp flirted with this, a more paradigmatic case is that of Akasegawa Genpei, who used his hand-duplicated yens as part of a social performance that called into question the definitions of art, production, value, originality, and legitimacy. As a result of his falsified yens being accepted into the commercial circuit, between 1966 and 1970 Genpei faced a series of judicial processes that touched not just on his artistic freedom, but on his physical freedom itself. Ray Beldner, for his part, famously 'plagiarised' celebrated artworks using banknotes as his media. In Latin America, Cildo Meireles was a forerunner in the use and creation of money in art, with pieces such as *Zero Cruzeiro*.¹⁵ His influence is seen in the work of young artists such as Lourival Cuquinha (who produced fake flags using real banknotes, in a deep reflection on money, its social function, uses and legitimacy), Pablo Mozuc (who created his own banknotes), Pedro Victor Brandão (who used banknotes defaced in attempted robberies), Alan Segal (who invented a banknote without denomination, blazoned only with security marks) or Agustín Sirai (with his manual dollar replica). For his part, J.S.G. Boggs carried out 'transactions' that sought to reflect on the very essence of money. He purchased goods using banknotes of his own creation, sustaining that the 'real notes' were themselves works of art, of no greater value than that socially assigned to them. Another artist who highlighted the conventional character of money is Luis Hernández Mellizo. His coins *Auténtica imperfecta* [Authentic Imperfect] and *Falsa perfecta* [False Perfect] speak for themselves.

In a system dominated by private property and salaried work, there is clearly no other means to obtain things than through money, as representative of the social value assigned to individuals' time and work. As a symbol, money is a device of abstraction as ancient as any other mediation between world and conscience. The specific difference with financial capitalism is that the thirst to accumulate money has divorced the representation from the represented more radically than ever before, even taking into account the Greek sculptures that were considered divinities or the statues of Christ in front of which the faithful cross themselves. The fanatical zeal with which money is today procured (above all by those that most possess it) can only be understood as a leap towards literality, a misunderstanding between abstraction and extension, and a fetishisation of the highest order.

15 Much (and very well) has been written on the important work of Meireles, who merits a special volume in his own right. I content myself simply to mention Wilson Coutinho and the excellent catalogue produced by the Museu d'Art Contemporani de Barcelona in 2009.

¿Qué representación, qué imagen del capitalismo puede ser hoy, en la era de la literalidad, más efectiva que el propio dinero presente como obra? El dinero es actualmente una imagen tan fuerte como el Cristo crucificado en el Medioevo: figura convocante, estructuradora de sentido y protagonista de los deseos más íntimos. Su uso, en el contexto de su fenomenal movilidad, no es más que una confirmación sintomática de que es la cifra más perfecta del neoliberalismo; es aceptar que el papel que tenemos en los bolsillos conserva el poder de representar al mundo, poder al que nos sometemos cada día sin cuestionar sus efectos.

Sobre esa capacidad performática del dinero han cavilado diversas falsificaciones artísticas. Aunque Duchamp coqueteó con esta acción, el caso más paradigmático es el de Akasegawa Genpei, quien utilizaba sus yenes duplicados a mano como parte de una performance social que ponía en tela de juicio (al ser aceptados en el circuito comercial) las definiciones de arte, producción, valor, originalidad, legitimidad; sobre todo porque entre 1966 y 1970 tuvo que afrontar una serie de procesos judiciales que conmovieron su libertad, ya no sólo como artista. Ray Beldner "plagió" obras célebres con dinero. Cildo Meireles, con ejemplos como el *Zero Cruzeiro*, ha sido un precursor en Latinoamérica del uso y creación de dinero como parte de sus obras¹⁵, cuyas huellas se ven en artistas jóvenes como Lourival Cuquinha (que, con un muy profundo planteo acerca del dinero, su función social, usos y legitimidad, realizó banderas falsas con billetes verdaderos), Pablo Mozuc (que creó su propias notas), Pedro Victor Brandão (que incursionó en el uso de billetes arruinados en intentos de robo), Alan Segal (quien inventó un billete sin denominación que sólo ostenta marcas de seguridad) o Agustín Sirai (con su réplica manual del dólar). Por su parte, J.S.G. Boggs llevó adelante acciones que buscan reflexionar sobre el ser del dinero, al intentar comprar mercancías con billetes creados por él, sosteniendo que los "verdaderos" son también obras de arte sin mayor valor que el asignado socialmente. Otro artista que ha resaltado el carácter convencional del dinero es Luis Hernández Mellizo, cuyas monedas *Auténtica imperfecta* y *Falsa perfecta* hablan por sí solas.

Es claro que en un sistema dominado por la propiedad privada y el trabajo asalariado, no existe otro modo de obtener cosas que a través del dinero, como factor representativo del valor social asignado al tiempo y al trabajo de las personas. En tanto que forma simbólica, el dinero es un dispositivo de abstracción tan antiguo como cualquier otra mediación entre mundo y conciencia. La di-

15 Mucho (y muy bien) se ha escrito sobre la importante obra de Meireles, que en sí misma merecería un volumen especial. Por eso me atengo simplemente a mencionar a Wilson Coutinho y al excelente catálogo realizado por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona en 2009.



A collage artwork by Lourival Cuquinha titled 'Bandeiras'. The central element is a sun with a human-like face, rendered in a golden, textured style. This sun is superimposed on a background that includes a map of Brazil and a grid of Brazilian banknotes. The banknotes are primarily 500 and 1000 Real notes, featuring portraits of Brazilian presidents. The overall composition is a dense, layered representation of Brazilian national identity and currency.

FALSA PERFECTA



Luis Hernández Mellizo. *Falsa perfecta.*

AUTENTICA IMPERPECTA



Luis Hernández Mellizo. *Auténtica imperfecta.*

With reference to Simmel's astute analyses, we observe how, in the face of money as total indifference (pure quantity), the work of art rises before us as the extreme opposite, always concrete and singular. The very use of art differentiates it structurally from any monetary expression, despite the fact that today it is normal in the art market to find buying and selling centred on economic benefit or an infinite series of 'unique' pieces. It is true that the passage from abstract expressionism to pop art (very succinctly, from Pollock to Warhol) meant abandoning the idea of the artist as irreplaceable subject and assuming indefinite reproduction as the message. It is also undeniable that what we call art in the present day is the product of the mercantile bourgeoisie and the double liberation of artists in the Renaissance. However, at the same time, the link with any artwork is by definition both personal and complex.

Given the enormous quantity of money circulating through the contemporary art world – in more or less legal, more or less direct and more or less public manners – coupled with the worldwide decline in capacity for abstraction or criticism of capital, the literal use of banknotes, coins and other monetary forms as artistic medium is no longer allusive, but rather becomes a performance reproducing the

ferencia específica del capitalismo financiero es que las ansias por acumular dinero han divorciado más radicalmente que nunca la representación de lo representado, incluso sopesando a las esculturas griegas que eran consideradas como divinidades o al Cristo de las iglesias frente al cual los fieles se santiguan. El fanático afán con el que el dinero es hoy procurado (sobre todo por quienes más lo poseen) no puede comprenderse más que como un salto hacia la literalidad, una confusión entre abstracción y extensión, una fetichización del mayor grado.

Apelando a los sabios estudios simmeleanos, observamos cómo, frente al dinero como indiferenciación total (pura cantidad), la obra de arte se erige ante nosotros en el extremo opuesto, siempre concreta y singular. El propio uso del arte lo diferencia estructuralmente de cualquier expresión monetaria, pese a que hoy es normal hallar compra-ventas centradas en el beneficio económico o series infinitas de piezas "únicas". Es cierto que el pasaje del expresionismo abstracto al arte pop (digamos, muy sucintamente, de Pollock a Warhol) supuso el abandono de la idea de artista como sujeto irremplazable y asumió la reproducción indefinida como mensaje. También es innegable que lo que hoy llamamos arte es el producto de la burguesía mercantil y la doble liberación de

In the description of his work *En unión y libertad* [In Union and Liberty] (2011-2013), Martín Touzón commented: "I took as a point of departure the inflationary processes that affected – and continue to affect – Argentina. A friend told me they were melting down 5-cent coins to sell as metal and that was why the coins had become scarce [...]. I constructed some containers (abstractions of the piggy bank form) that I covered with cuttings of the infographics from the financial section of the newspapers [...]. I was constructing meteorites with the coins. In this way, the process of exchange ended and a new phase was initiated, that of transformation of one materiality (metal-coin) into another object, making a new exchange possible."

En la descripción de su *En unión y libertad* (2011-2013), Martín Touzón comenta: "tomé como punto de partida los procesos inflacionarios que afectaron y siguen afectando a la Argentina. Un amigo me contó que estaban fundiendo monedas de 5 centavos para venderlas como metal y que por este motivo eran difíciles de conseguir [...]. Construí unos contenedores (abstracciones de alcancías formato chanchito) que recubrí con recortes de las infografías de la sección de finanzas de los diarios [...]. Con las monedas que me llevaba, estaba construyendo meteoritos. Así, se cerraba el proceso de intercambio e iniciaba una etapa de transformación de esa materialidad (metal-moneda) para convertirse entonces en un objeto otro, posibilitando un nuevo intercambio".



current state of affairs. Today, the symbolic is taken as real, without consideration of the references it alludes to. We are like birds in front of Zeuxis' grapes. There is an alignment or equivalence between money and value that obviates representativity. Nevertheless, money is a social creation, liable to be used in less detrimental or dependent ways.¹⁶ From art, there come a number of attitudes (opportunism, insurrection, criticism) that converge in the use of money as literal material for the artworks. Added to this is the proliferation and accessibility of banknotes and coins in today's society, to the point of them sometimes being cheaper than other materials.

Money, which measures everything quantitatively, does not differentiate between food, clothes or art. Only social and legal judgements can establish those differences. Today, a large number of artists, gallery owners, dealers and collectors contribute to the production of commodified art, through easily standardised objects to be bought and sold. States, in the same way, increasingly regulate the circulation and tax status of artworks, contributing to their identification as commodities within economic activity. It is no coincidence that defacing or otherwise interfering with legal tender is penalised; it is a symbol of the nation (that, as we know, has been a fundamental supporter of capitalism since its origins) and does not belong to its users – at least, not in theoretical terms. The same occurs with its removal from commercial use, which the rules of the market consider irrational. Therefore taking money apart is viewed as illegal by the judicial system and saving it outside of the bank is illegitimate for the prevailing economy.

The successive capitalist crises have only underlined the destructive use that humanity makes of its resources and capacities. Having to work (or research, or create) in order to earn money demands a vision of the rest of society as a grouping of consumer bodies whose tastes must be served. In addition to being individual creators or workers, artists can be understood as reflections or expressions of a series of socially circulating characteristics. Money is the element with the greatest circulation in today's society and its use in artworks is a clear reverberation of this, an echo of the acts that condition and configure current subjectivities. The public space is the place of exchange, but is also the place of dispute. The act of removing money from the circuit of speculation, consumption and saving, in itself implies a critique of the society in which we live. In his 1999 work *Untitled (Dollar Bill)*, Tom Friedman used 36 one-dollar U.S. bills to form a new one, larger in size but less 'visible', creating a situation in which the banknote represented itself. As in Borges' open reflection in *On Exactitude in Science*, where he reflects

16 Perhaps as a precaution against the threats of present use, Claire Fontaine has, since 2005, produced her singular cutting coins.

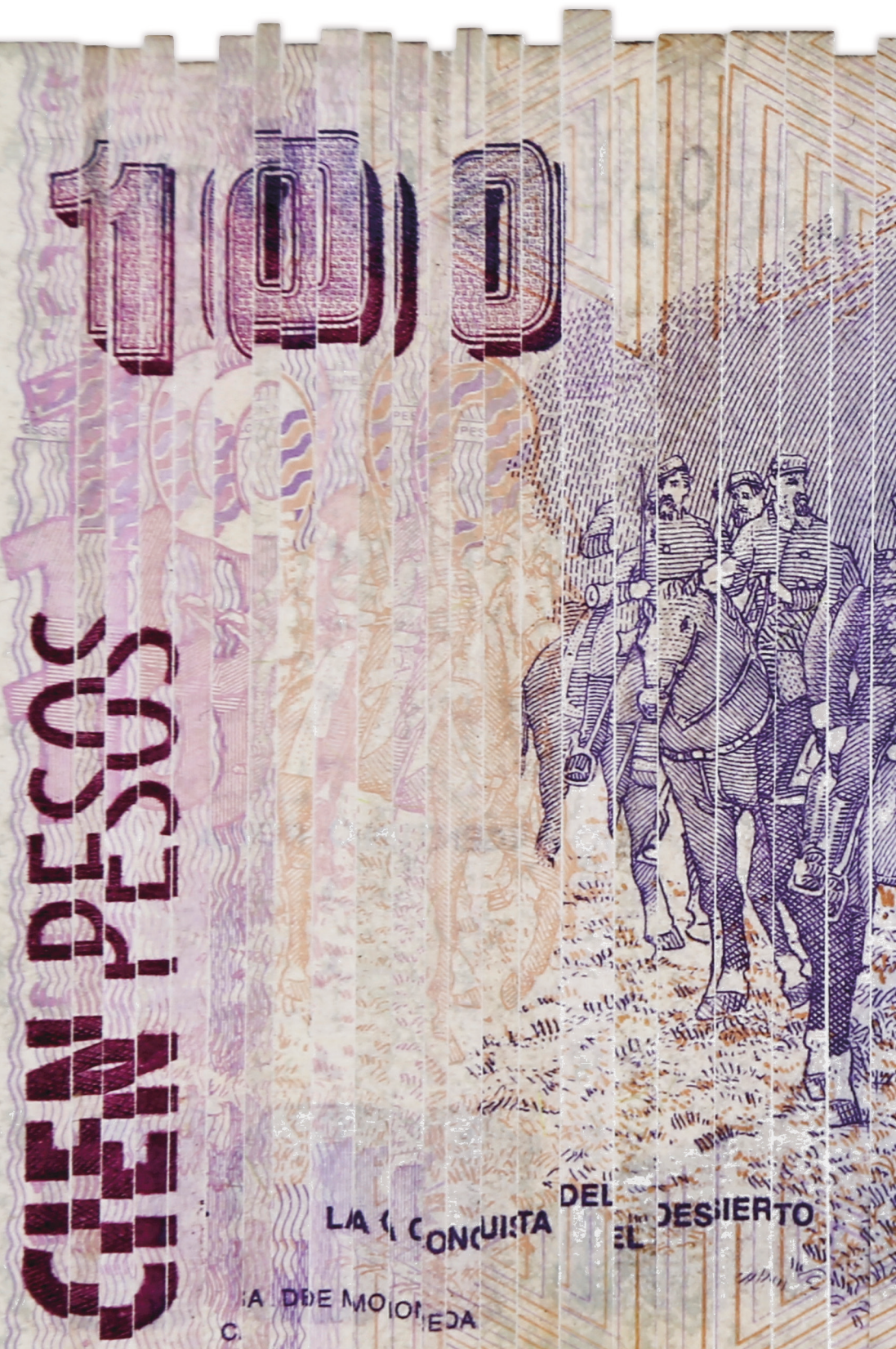
los artistas en el Renacimiento. Pero, al mismo tiempo, el vínculo con cualquier obra de arte es, por definición personal y espeso.

Frente al hecho evidente de que en la actualidad hay una enorme cantidad de dinero circulando a través del mundo del arte contemporáneo de modos más o menos legales, más o menos directos y más o menos públicos, y al descenso en la capacidad de abstracción y crítica que demuestra el mundo frente al capital, no puede sorprender a nadie el uso literal de billetes, monedas y otras expresiones monetarias como soporte ya no alusivo, sino reproductivo-performativo de un estado de las cosas. Hoy lo simbólico se toma como real, sin considerar las referencias a las que alude y nos convierte en pájaros frente a las uvas de Zeuxis. De ese modo, hay una equiparación entre dinero y valor que soslaya el aspecto representativo. Sin embargo, el dinero es una creación social, pasible de ser usado de maneras menos dependientes y nocivas¹⁶. Desde el arte hay una serie de actitudes (oportunismo, insurrección, crítica) que confluyen en el uso del dinero como materia literal de las obras. A eso se suma lo accesible y extendido que los billetes y monedas se encuentran en la sociedad actual, al punto de ser a veces más baratos que otros materiales.

El dinero, que todo lo mide cuantitativamente, no distingue entre alimentos, vestidos o arte, por lo que sólo el tratamiento social y jurídico es capaz de establecer esas diferencias. Hoy un elevado número de artistas, galleristas, *dealers* y coleccionistas contribuyen a la producción de arte mercantilizado, a través de objetos fácilmente estandarizables para la compra-venta. Los Estados, asimismo, regulan cada vez más la circulación y el estatus impositivo de las obras de arte, contribuyendo a su identificación como mercancías dentro de la actividad económica. No es casual el hecho de que mancillar o intervenir la moneda de uso legal estén penalizados; es un símbolo de la nación (que, como se sabe, ha sido un sostén fundamental para el capitalismo desde sus orígenes) y no pertenece a sus usuarios –al menos, en términos teóricos–. Lo mismo ocurre con su sustracción del uso comercial, que es señalado como irracional por las reglas del funcionamiento del mercado. Ergo, deshacer dinero es ilegal para el sistema judicial y ahorrarlo fuera del banco es ilegítimo para la economía imperante.

Las sucesivas crisis capitalistas no han hecho más que resaltar el uso destructivo que la humanidad está haciendo de sus recursos y capacidades. Trabajar (o investigar, o crear) para ganar dinero exige una mirada sobre el resto de la sociedad como conjunto de cuerpos consumidores cuyos gustos hay que servir. Además de como individuos creadores o trabajadores, los y las artistas

16 Tal vez como precaución contra las amenazas del actual uso, Claire Fontaine confecciona desde 2005 sus singulares monedas cortantes.



Esteban Álvarez. Billetes de la serie *Más dinero con dinero*.
Fotografía: Alejandro Guyot – Rodrigo Mendoza, cortesía del FNA.

on the utility of a map of China in the scale of 1:1, there is a link between art that circulates freely ('street art', that can be modified, erased or broken by anyone) and money that abandons its impersonality and its indistinctness to become a unique and concrete work of art. There appears to be a threshold, a passage, a transubstantiation between one state and another that leaves money-art outside of the vicissitudes of everyday utilitarian use. This fact becomes clear in the series of artwork-banknotes that Rodrigo Torres or Esteban Álvarez constructed from pieces of circulating notes.

These artworks present interesting perspectives in relation to monetary circulation. On the one hand, they strongly highlight the symbolic or nominal aspect of money, which can continue despite their being deformed or lacking parts. They produce notes that are physically present, but that – in some sense – do not exist, as not one inch of circulating currency remains. On the other hand, they leave open a fundamental question for the present text: Is it possible to desacralize money without re-sacralising it? Finally, the works possess a value beyond the material (paper) or the origin (money) from which they are made. They are banknotes to look at, made from banknotes to spend; they are physically perceptible bills, yet they are economically inexistent, miracles of production and living metaphors of the beliefs of late capitalism

Art and money depend on some form of materiality. There are artists who have focused on this aspect, examining the physical, formal qualities of currency. The Italian artist Cesare Pietriusti has, since 2004, produced a series of installations linked to the possibilities of transforming matter based on artistic action. In his 2008 work, *Untitled (Three thousand US dollar bills to take away)*, he intervened on one and five-dollar bills using sulphuric acid and then gave these away to the public. The artist took the encounter between money and art – in relation to use – to the limit, by inscribing each bill with the text 'each monetary transaction involving this artwork will invalidate the signature of its author and consequently transform it into a fake'.

In this way, Pietriusti suspended central elements of capitalist art (and capitalism in general) including ownership, authorship, originality, authenticity and value. By transforming each banknote into a unique piece and impeding its use as money, the artist manages to cross a frontier, to profane through sacralisation and to operate in the very nucleus of the market economy.

pueden ser comprendidos como reflejos, expresiones de una serie de aspectos que circulan socialmente. El elemento que más vincula en las sociedades actuales es el dinero y su uso en obra es una clara reverberación, un eco de uno de los actos que condicionan y configuran las subjetividades actuales. El lugar público es el lugar del intercambio, pero es también un espacio en disputa. El hecho de retirar el dinero del circuito de la especulación, el consumo y el ahorro implica, ya en sí mismo, una crítica a la sociedad en la que vivimos. Para su *Untitled (Dollar Bill)* de 1999, Tom Friedman utilizó 36 notas de dólar estadounidense para conformar uno nuevo, de mayor tamaño y menor visibilidad, logrando que el billete se represente a sí mismo. Como en la reflexión abierta por Borges en *Del rigor de la ciencia*, donde se plantea la utilidad de un mapa de la China del tamaño de la China, hay algún vínculo entre el arte que circula libremente (el "callejero", que puede ser modificado, borrado, roto por cualquiera) y el dinero que abandona su impersonalidad y su indistinguibilidad para pasar a ser una obra de arte única y concreta. Parece haber un umbral, un pasaje, una transubstanciación entre un estado y otro que deja al dinero-obra por fuera de los avatares del uso utilitario cotidiano. Este hecho se vuelve claro en las series de billetes-obra que Rodrigo Torres o Esteban Álvarez construyeron a partir de trozos de billetes-circulantes.

Estas obras introducen interesantes perspectivas en relación con la circulación monetaria: por una parte hacen fuerte hincapié en el aspecto simbólico o nominal del dinero, que puede seguir en movimiento pese a estar deformado o faltarle partes. Además, produce billetes que están materialmente presentes, pero que, en algún sentido, no existen, pues no restan ni un ápice la cantidad de moneda circulante. Por otra parte, dejan abierta una pregunta fundamental para el presente ensayo: ¿es posible desacralizar al dinero sin resacralizarlo? Finalmente, estas obras poseen un valor independiente de la materia (papel) o el principio (dinero) de los que están hechos. Son billetes para mirar, hechos de billetes para gastar; son billetes físicamente perceptibles, pero económicamente inexistentes; milagros de generación y metáforas vivientes de las creencias tardocapitalistas.

Arte y moneda dependen de alguna forma de materialidad; hay artistas que se han centrado en ese aspecto, tomando el dinero a partir de sus cualidades físico-formales. El italiano Cesare Pietriusti lleva adelante desde 2004 una serie de instalaciones vinculadas con las posibilidades de transformación de la materia a partir de la acción artística. En *Untitled (Three thousand US dollar bills to take away)*, de 2008, intervino billetes de 1 y 5 dólares con ácido sulfúrico que luego regaló al público. Este artista llevó al límite el encuentro entre dinero y obra de arte en relación con el uso, al grabar en cada pieza la leyenda "cada transacción monetaria que involucre a esta obra invalidará la firma de su autor transformándola consecuentemente en una falsificación".



Pietroiusti puso, así, en suspenso elementos centrales del arte capitalista (y del capitalismo en general), como propiedad, autoría, originalidad, autenticidad o valor. Transformando cada billete en una pieza única, e impidiendo su uso como dinero, el artista logró traspasar una frontera, profanar sacralizando y operar en el núcleo mismo de la economía de mercado.



Cesare Pietroiusti. Billetes resultantes de la performance *Untitled* (Three thousand US dollar bills to take away).

Syntomos nomismatiké

Throughout history, the different forms that money has taken have always been strongly linked to the manner in which society lives and conceives of itself. Now that money in the form of banknotes and coins is in a clear process of extinction, the repetition of monetary icons (not only in works of art) can be used as an opportunity to reassess the place of money in human relations and the possibilities – always political – to modify the means and circumstance of its use.

There are two general positions with regards to monetary history. On the one hand, the assumption that the market has always existed in some way, that the needs of the economy are constant, and that the current economic problems re-

Syntomos nomismatiké

Los diferentes soportes que históricamente expresaron al dinero siempre se han encontrado fuertemente vinculados con las formas en las que las sociedades vivían y se concebían. Hoy, que el dinero en su forma de billetes y monedas está en un claro proceso de extinción, la repetición de imágenes monetarias (no sólo en obras de arte) puede ser aprovechada como invitación para repensar su lugar en las relaciones humanas y las posibilidades –siempre políticas– de modificar los modos y circunstancias de su uso.

Existen dos posturas generales frente a la historia monetaria. Por un lado, suponer que la economía porta constantemente necesidades similares, que de

flect similar questions to those of the past, only more developed or sophisticated. In this way, money can be easily defined in functional terms, on the basis that whenever an exchange takes place there is a function called money that consists of being the accepted means of exchange (the means of payment), which allows value to be assessed and acts as the unit of calculation for the price of things (which also implies being divisible in units of equal value). This functional notion of money is considered ahistorical and avoids dealing with the vicissitudes of experience. It has also been due to the search for an essence, a fundamental nature, which could conceptually condense all of its uses, as Plato or Kant did to some extent. This first stance has been a constant for the 20th Century economists who naturalised the market and functional money in such an overwhelming manner that they trampled their own mentors underfoot (the shameful and one-dimensional version of Adam Smith that saturates modern university economics is an example of this).

On the other hand, it is possible to consider money as a historical category representing riches (work, the useful, the valuable), which locates it in a permanent state of material and conceptual flux. Already in the writings of Xenophon and Aristotle we can trace tendencies towards this view of money, based on its use rather than as an abstract. It was none other than the Stagirite who first glimpsed the danger of inequality and the destruction of social bonds in this accumulative use of money. In time, there emerged other characteristics that currencies acquired or lost, beyond the simple functional definition. Furthermore, the mutations in the materiality of money in turn directly affected our relationship with it.¹⁷

Etymologically, currency has its origin in convention (*nomos*). The ancients perceived it as a human creation, born as a means of repaying debt between men and the gods¹⁸ and not for commerce between people, not even as a functional replacement for bartering. On the contrary, liberalism has always accepted the latter. John Stuart Mill put it thus: "There cannot, in short, be intrinsically a more insignificant thing, in the economy of society, than money; except in the character of a contrivance for sparing time and labour. It is a machine for doing quickly and commodiously, what would be done, though less quickly and commodiously, without it: and like many other kinds of machinery, it only exerts a distinct and independent influence of its own when it gets out of order". Adam Smith was of

algún modo siempre existió mercado y que los problemas económicos actuales reflejan cuestiones similares a las antiguas más desarrollada o sofisticadamente. Así, el dinero puede fácilmente definirse en términos funcionales, pensando que siempre que existe intercambio hay una función que se llama dinero y que consiste en ser el medio aceptado para los cambios (ser medio de pago), poder atesorar valor y ser la unidad para calcular el precio de las cosas (lo cual implica también ser divisible en unidades con el mismo valor). Esta noción funcional del dinero se piensa como ahistórica y evita lidiar con los avatares de la existencia. Esto también se ha debido a la búsqueda de una esencia, una naturaleza, que pudiera condensar conceptualmente a cualquiera de sus usos, tal y como lo han hecho, de algún modo, Platón o Kant. Este primer modo ha sido también una constante en los economistas del siglo XX, quienes han naturalizado al mercado y al dinero funcional de manera tan abrumadora que han achatado incluso a sus mentores (la vergonzosa y unidimensional versión de Adam Smith que satura hoy las universidades de economía es una muestra de ello).

Del otro lado, es posible pensar el dinero como una categoría histórica que representa la riqueza (el trabajo, lo útil, lo valioso) y, por lo tanto, en permanente mutación, no sólo material sino también conceptual. Ya en Jenofonte y Aristóteles se pueden rastrear ciertos impulsos hacia esta explicación de las monedas desde sus usos y no abstractamente. Y no fue otro que el estagirita quien vislumbró en el uso acumulativo del dinero el peligro de la inequidad y la destrucción de los lazos sociales. Por fuera de la definición funcional, se hacen visibles otras características que las monedas fueron adquiriendo y perdiendo a lo largo del tiempo. Además, las mutaciones en la materialidad del dinero han afectado directamente las relaciones que tenemos con él.¹⁷

Etimológicamente, la moneda tiene su origen en la convención (*nomos*), es decir, los antiguos siempre la percibieron como una creación humana que, en su nacimiento, fue establecida para remediar las deudas entre los hombres y sus divinidades¹⁸ y no para el comercio entre personas, ni como reemplazo funcional del trueque. Al contrario, el liberalismo siempre ha ponderado estas últimas formulaciones como verdaderas. John Stuart Mill así lo confirmaba: "En breve,

17 Existen múltiples trabajos sociológicos y antropológicos que muestran sobradamente esto, comenzando por Simmel y terminando por Zelizer, Ingham o Bloch y Pary.

18 Ya he desarrollado extensamente esta cuestión en *Dinero sagrado*, por lo que aquí sólo me limito a invocar (entre otras) las incontestables demostraciones realizadas por Laum, Benveniste, Will, Kraay y Durkheim acerca de los orígenes sacrificiales y sagrados del dinero. Y agregó que, de acuerdo con Jorge Glusberg, la sacralidad del oro deriva también de la sacralidad del sol y del fuego, elementos primordiales de la adoración humana, que encontraron en este elemento un sustituto, un fetiche manipulable y acumulable.

the same opinion. He saw money as a mere means of exchange and never fully grasped the depth of its sacred power (indeed, the fascination with accumulation seemed foolish and infantile to him, hence the rapid discarding of it in his writings). It is for this reason that liberalism lacks the tools to conceive of money in all its facets, and why it can never end inequality; this is why capitalism cannot generate a worldwide tax system that ends illegality and evasion. Liberalism chooses to be blind to the power of money.

Gold has been characterised as the universal bearer of value. The choice of this material to function as money has only emphasised the sacred nature that underlies money in all its forms. Amongst the properties of gold is a lack of susceptibility to change or degradation, for which it has always been associated with the immortal, invariable, incorruptible, eternal and optimistic – all attributes of the divine. If we cannot accept the sacred aspect of the origin of money, we will be unable to understand its history, or the extreme situation it has reached in the present. If money has become the ultimate goal of human life it is because it retains something of the sacredness from which it originated. Until we become aware of such a burden, we will not be able to modify the persistence of this use, even though in themselves as objects, banknotes and bits are not particularly alluring. Money has a genetic makeup that accompanies it at all times and that is beyond the understanding of the economy.

It was in the 7th Century B.C.E. when the first minted coins of western history appeared and it was Aristotle who carried out the first systematic study of them. Although traversed by metaphysical and historical questions, his 'economic' texts were not conceived from a philosophical or historiographical perspective, but rather from a political one. The problem faced by our Stagirite was, in brief, how to use money for exchange without it governing political decisions, or, in other words, without it impeding societies' self-determination. Aristotle makes no reference to the sacred origin of coins (although he was probably aware of the history of the obols and their close connection to religious sacrifice) because he was presenting a political position for his own era. At that time, the danger arose from another type of sacralising use of money: the constant search for economic benefit made citizens lose their care and concern for one other, a situation that broke both with classic morality (obtaining gains at the cost of others, placing the individual above the collective) and the political character of the polis (chasing money and failing to fulfil civil obligations). In ancient Greece, public money that was not being used was held in the temples (precursors of the banks), sacred enclosures protected by the divinities. At times of community need, it was withdrawn to the profane space (*'pro-fanum'* meaning 'in front of or outside the temple') where it was used to obtain some end. Be that as it may, we find in Aristotle a first general definition

no puede haber intrínsecamente algo más insignificante, en la economía de la sociedad, que el dinero, excepto en su carácter de artificio para ahorrar tiempo y esfuerzo. Es una máquina para hacer rápida y cómodamente lo que se haría, aunque con menos rapidez y comodidad, sin ella; y como muchos otros tipos de maquinaria, sólo ejerce una influencia distinta e independiente por sí misma cuando se descompone". Adam Smith pensaba de modo similar, veía el dinero como mero medio de intercambio y nunca logró captar en toda su profundidad su poder sagrado (la fascinación por la acumulación le parecía tonta, infantil, por lo que la descartó rápidamente en sus escritos). Es por eso que el liberalismo no tiene herramientas conceptuales para captar el dinero en todas sus aristas, ni podrá nunca acabar con la inequidad; por eso el capitalismo no puede generar un sistema impositivo mundial que termine con la ilegalidad y la evasión. El liberalismo decidió ser ciego al poder del dinero.

El oro ha sido característicamente el portador de valor universal. La elección de este material para cumplir con la función monetaria no ha hecho más que subrayar el aspecto sagrado que subyace a toda forma de dinero. Entre las propiedades del oro se destaca la escasa propensión al cambio y la degradación, por lo cual siempre fue asociado a lo inmortal, invariable e incorruptible, a lo eterno y lo óptimo, atributos todos de lo divino. Mientras no aceptemos el aspecto sagrado que se encuentra en el origen del dinero, no podremos comprender su historia ni la situación extrema a la que se ha llegado en la actualidad. Si el dinero se ha convertido en el fin máximo de la vida humana es porque porta algo de la sacralidad con la que fue originado. Y hasta que no seamos conscientes de tal carga, no podremos modificar este uso que persiste, aunque los billetes y los *bits* no sean objetos de fascinación. El dinero tiene una genética que lo acompaña en cada momento, que escapa al entendimiento de la economía.

Fue en el siglo VII a.C. cuando aparecieron las primeras monedas acuñadas de la historia occidental y fue Aristóteles quien llevó adelante el primer estudio sistemático sobre ellas. Aunque están atravesados por cuestiones metafísicas e históricas, sus textos "económicos" no fueron concebidos desde una perspectiva filosófica ni historiográfica, sino política. El problema al que se enfrentaba nuestro estagirita era, en pocas palabras, cómo usar dinero en los intercambios sin que éste se vuelva soberano de las decisiones políticas, es decir, que no represente un impedimento para la autodeterminación de las sociedades. Aristóteles no hace referencia al origen sagrado de las monedas (aunque probablemente conocía la historia de los óbolos y su íntima vinculación con el sacrificio religioso), porque lo que estaba haciendo era fijar una posición política para su propia contemporaneidad, en la que otro tipo de uso sacralizante del dinero representaba un gran peligro: la búsqueda permanente de beneficios económicos hacía

of money: it is everything of economic value, since wherever there is exchange (even in the form of barter) there is a measure, an equivalence, that can be understood and accepted by both parties. Currency, as Aristotle clarifies, *sufficiently* represents the value of each thing (i.e. it never runs out) to enable exchange to be realised without the need to search for new equivalations on each occasion.

Whilst the Aristotelian doctrines, through their various interpretations, strongly influenced the ancient and medieval concepts of money, an unquestionable move towards liberal economics occurred in the 17th Century, as demonstrated in the ideas of John Locke. In various short essays, this British philosopher argued that money, while in some sense conventional, possessed an intrinsic value that no ruler could reject. In his *Second Treatise on Civil Government*, Locke proclaimed the innate nature of private property, considering that any natural element on which an individual applies their work, then become their possession. The consequence of this theory is to establish a link between the imperishable forms of money (specifically, gold) and the possibilities for its accumulation. This allowed Locke to argue that whoever accesses the system of monetary exchange in doing so accepts the unequal distribution of lands and goods, through the same mechanism as the free websites of today that profit from users' data (those with disclaimers such as "by remaining on this page you accept the use of your information as described in the Privacy Policy"). A century later, Adam Smith would argue along similar lines, sustaining the existence of natural laws that regulate the economy, opening the door to interpretations predisposed to the sacralisation and naturalisation of the market that we live in today. We must bear in mind that none of things that today seem natural to us have been that way for more than four centuries.

Following Aristotelian reasoning, it was Karl Marx who denounced bourgeois liberalism through differentiating (as will soon be seen with fetishism) between money and capital. The former is a temporal mediator between two commodities – the surplus and the lacking – and as such forms part of the circuit of use and satisfaction of needs. The latter is the product of deceitful investment between means and end, which demands permanent increase and feeds the boundless desire to accumulate. This, as we know, becomes aggravated in geometric proportion the further money is abstracted from production.

Today, after four decades of intense financialisation, money-capital finds itself at the pinnacle of its expansion and sovereignty over humankind. Haiven argued that it is an apparatus that simultaneously asserts a claim over representation and rejects it, as much in language as in arts. It is to this that he attributes the consonance between this stage of capitalism and the development of money-art. As already mentioned, money is a product of history that has permanently mutat-

que los ciudadanos se dejaran de preocupar los unos por los otros, quebrando tanto la moral clásica –obteniendo ganancias a costa de otros, colocaban lo individual por sobre lo colectivo– como la politicidad característica de la polis –persiguiendo al dinero, dejaban de cumplir con sus obligaciones civiles–. En la Grecia antigua, el dinero público que no se usaba estaba en los templos, precursores de los bancos, protegido por las divinidades en sus recintos sagrados y, cuando la comunidad precisaba utilizarlo, era retirado hacia el espacio profano (*"pro-fanum"* significa "adelante o afuera del templo") en el que era empleado para la obtención de algún fin. Como sea, en Aristóteles hallamos una primera definición general de dinero: es todo aquello que posee valor económico, pues siempre que existe intercambio (así sea en forma de trueque) hay una medida, una conmensurabilidad, que puede ser interpretada y aceptada por ambas partes. Pero la moneda, aclara Aristóteles, representa *suficientemente* (nunca lo agota) el valor de cada cosa, como para que pueda realizarse el intercambio sin tener que apelar cada vez a nuevas equivalencias.

Mientras que las doctrinas aristotélicas influyeron robustamente, aunque desde muy variadas interpretaciones, las concepciones antiguas y medievales sobre el dinero, las ideas de John Locke en el siglo XVII representaron un insoslayable impulso para el liberalismo económico. Este filósofo británico planteó en varios de sus ensayos breves que el dinero, si bien convencional en algún sentido, poseía un valor intrínseco que ningún soberano podía rechazar. En su *Segundo tratado sobre el gobierno civil* afirmó además el innatismo de la propiedad privada, considerando que todo elemento natural sobre el que alguien aplica su trabajo pasa a pertenecerle. La consecuencia de esta teoría consiste en establecer un vínculo entre las formas imperecederas del dinero (específicamente habla del oro) y la posibilidad de acumularlo, lo cual, a través de un mecanismo exactamente igual al de los sitios gratuitos que lucran con los datos de quienes los utilizan (del tipo, "al permanecer en esta página acepta el uso de su información como se describe en nuestro Aviso de Privacidad"), permite a Locke plantear que quien accede al intercambio a través de dinero consiente una distribución desigual de las tierras y los bienes. Un siglo más tarde, en esa misma línea, Adam Smith sostendría la existencia de leyes naturales que regulan la economía, abriendo la puerta a interpretaciones proclives a la sacralización y naturalización del mercado que vivimos en la actualidad. Hay que recordar todo el tiempo, que nada de lo que hoy puede parecernos natural tiene más de cuatro siglos.

Replicando el razonamiento aristotélico, fue Karl Marx quien denunció al liberalismo burgués al diferenciar (como se verá pronto con el fetichismo) en-



Mario Scorzelli. *El capital perdido* [The Lost Capital]. This artist produced installations in which money is found on the ground, as if fallen from a tree or as rain. His 2016 work *El ideal desconocido* [The Unknown Ideal] (right) showed dozens of coins scrutinised by the intent gaze of various minds specialising in the history of political economy.



Mario Scorzelli realizó instalaciones en las que el dinero se encuentra en el suelo, como si hubiese caído de un árbol o llovido. En 2016, su *El ideal desconocido* dejó ver un centenar de monedas escudriñadas por las miradas atentas de varios pensadores de la historia de la economía política. (Izquierda: *El capital perdido*).

ed in relation to the societies that have housed it. Georg Simmel has explained at length that money never has an absolute value. Like weight, value is a comparative characteristic (how much is the universe worth?, how much does it weigh?) and it works to the extent that it can be useful. For this reason, diverse forms of money coexist in all societies. One of these imposes itself in direct relation to the division of labour, social stratification and the distribution of wealth. Today, the national currencies play the market along with alternative currency formats that manifest new political configurations. The currencies created by supermarkets, airlines or credit cards are rudimentary models of new formats that will not take long to arrive (it is not difficult to imagine Facebook, Google or Amazon coins with which it will be easier to travel and consume) and which account for the crisis of State sovereignty. In the same way, the momentum of the bitcoin (finite, metallist coin,¹⁹ absolutely anonymous, of use to both highly illegal businesses and anti-capitalist visionaries) crystallises the search for a currency beyond government control.

What place is there for art in a world dominated by capital? What are the possibilities offered by artistic production geared to the market? Today, money and the economy are central themes in art, not only in conceptual terms but also in the motivation to be artists and creative guides. Even the most anti-system artworks enter into commercial niches: amateurism and the spectacular are both stances that respond to those imperatives, within a structure that foment competition and consumerism. Additionally, over the last three decades, but fundamentally since

¹⁹ Faced with the current reign of nominalism (the idea that money does not get its value in relation to the material of which it is made), the bitcoin is metallist in that it refers to a limited substance (twenty-one million blocks of information) and each fraction is valued in relation to the quantity of bits that it contains.

tre dinero y capital. El primero es un mediador temporal entre dos mercancías (la que sobra y la que falta), y por lo tanto forma parte del circuito del uso y la satisfacción de las necesidades, mientras que el segundo es producto de una inversión engañosa entre medio y fin, que exige un permanente incremento y alimenta el ilimitado deseo de acumular. Esto, como se sabe, se agrava geométricamente cuanto más se abstrae el dinero de la producción.

Hoy, luego de cuatro décadas de intensa financiarización, el dinero-capital se encuentra en su momento de mayor expansión y soberanía sobre la humanidad. Haiven planteó que este artilugio simultáneamente reclama y rechaza ser representado, tanto por el lenguaje como por las artes. A eso atribuye la coincidencia entre esta etapa del capitalismo y el desarrollo del *money-art*. Como ya se dijo, el dinero es un producto histórico que ha mutado en relación permanente con las sociedades que lo alojaron. Georg Simmel ha explicado sobradamente que el dinero nunca tiene valor absoluto. Al igual que el peso, el valor es una característica comparativa (¿cuánto vale el universo?, ¿cuánto pesa?) que funciona en la medida en que sea útil. Por eso, en todas las sociedades conviven diversas formas de dinero, de las cuales una se impone, en directa vinculación con la división del trabajo, la estratificación social y la distribución de las riquezas. En la actualidad, las monedas estatales juegan en el mercado junto con expresiones alternativas que manifiestan nuevas configuraciones políticas. El dinero creado por los supermercados, las aerolíneas o las tarjetas de crédito es una forma rudimentaria de nuevos formatos que no tardarán en llegar (no es difícil imaginar monedas pertenecientes a Facebook, Google o Amazon con las que será más sencillo viajar y consumir) y que dan cuenta de la crisis de soberanía de los Es-

the crisis of 2008, there have been a number of exhibitions focusing on the market and its environs. Examples include *Take Me (I'm Yours)*, curated by Christian Boltanski, Hans Ulrich Obrist and Chiara Parisi and developed in Monnaie de Paris in 2015 or *Das Kapital. Schuld-Territorium-Utopie* [Capital. Debt-Territory-Utopia] from 2016, where numerous pieces relating to the concept of value were brought together in homage to Joseph Beuys. In a similar way, the exhibition *MUSE MACHT MONETEN* (2017, Bode Museum), whose name is a word play that can mean 'Muse, Power, Money' or 'Inspiration Produces Money', shows a complex constellation of circulating currencies converted into artworks, as objects that emulate both the form and power of money.

Modern capitalism requires constant inflation to make spending and speculative investment (giving money to banks) more attractive than saving, for currencies that are losing their purchasing power. The financial economy, by its very nature, is permanently at risk. This is infinitely more dangerous for the most vulnerable sectors of society, those who live from day to day and have no capacity to respond to crises. As Juan Pablo Inzirillo or Liv Schulman cleverly demonstrated in their works, the concept of spending is today understood as loss. The ever-greater development of speculation and 'economic growth' (which, as capitalism is based on the expansion of capital, is inevitably translated as inflation) form a process that marches towards ever more volatile and subtle forms of monetary materialism. Something of this can be read in the works of Mariana Murcia, in Taryn Simon's delicate and suggestive *Paperwork and the Will of Capital* or in the virtual exhibition *mon3y.us*, described as 'ephemeral' and 'international', financed by anonymous donations and presenting more than 200 virtual artworks that overlap in the search for a contemporary concept of money.

Another artwork that addresses this question is the virtual clock *Time is Money* from 2009. Using Benjamin Franklin's famous phrase, Iván Argote plots out permanent financial yields, putting the problem of salaried employment on the table and highlighting the volatile characteristic of money today. Similarly, Agustina Woodgate sealed the dust of eight one-dollar bills in an hourglass (eight dollars being the hourly wage in her country of residence). In this work she emphasises the much-cited link between time and money, stresses the fragility of salaried employment and demonstrates how – in a context where failing to win is the same as losing – the materials used in the artwork transcend their object status as a result of the economic, psychological and political charge that transforms them into this ephemeral object of desire.

In 2002, Wilfredo Prieto – adding depth to the project through his use of a more traditional format – produced the sculpture *One Million Dollars*: a one-dollar bill

tados. Del mismo modo, el impulso del bitcoin (moneda metalista⁹, finita, pero absolutamente anónima que sirve tanto a emprendimientos altamente ilegales como a visionarios anticapitalistas) cristaliza la búsqueda de un dinero fuera del control de los gobiernos.

¿Cuál es el espacio para el arte en un mundo dominado por el capital? ¿Qué posibilidades brinda la producción artística orientada al mercado? El dinero y la economía son hoy temas centrales en el arte, no sólo en términos conceptuales, sino también motivaciones para ser artista y guías para la creación. Incluso las obras más antisistémicas entran en nichos comerciales: la espectacularidad y el amateurismo son poses que responden a estos imperativos, dentro de una estructura que fomenta la competencia y el consumismo. Además, en las últimas tres décadas, pero fundamentalmente desde la crisis de 2008, proliferaron muestras cuyo tópico central era el mercado y sus aledaños, como *Take Me (I'm Yours)*, curada por Christian Boltanski, Hans Ulrich Obrist y Chiara Parisi, desarrollada en la Monnaie de Paris en 2015 o *Das Kapital. Schuld-Territorium-Utopie* [El capital. Deuda-Territorio-Utopía] de 2016, donde se reunieron numerosas piezas relativas al concepto de valor y se rindió homenaje a Joseph Beuys. Asimismo, la exhibición *MUSE MACHT MONETEN* (2017, Bode Museum), cuyo nombre es un juego de palabras que puede significar "Musa, Poder, Monedas" o "La inspiración produce dinero", reunió una compleja constelación de monedas en circulación convertidas en obra, así como objetos que emulan la forma y poder de la moneda.

El capitalismo actual necesita de una tasa constante de inflación, ya que eso estimula el gasto y las inversiones especulativas (darle el dinero a los bancos) por sobre el ahorro en monedas que van perdiendo su capacidad de compra. La economía financiera, por su naturaleza, está en permanente riesgo, lo cual es infinitamente más peligroso para los sectores más vulnerables de la sociedad, que viven al *día* y no tienen capacidad de respuesta frente a las crisis. Como lo han mostrado muy inteligentemente Juan Pablo Inzirillo o Liv Shulman en sus obras, el concepto de gasto es leído hoy como pérdida. El desarrollo cada vez mayor de la especulación y el "crecimiento económico" (que insoslayablemente, y a causa de que el capitalismo se fundamenta en la expansión del capital, se traduce siempre en inflación) conforman un proceso que marcha tendencialmente hacia formas cada vez más volátiles y sutiles en la materialidad monetaria. Algo de esto se intuye en algunos trabajos de Mariana Murcia, en la delicada y suges-

19 Frente a la actual soberanía del nominalismo (pensar que el dinero no obtiene su valor en relación al material del que está hecho), el bitcoin es metalista pues remite a una sustancia limitada (veintiún millones de bloques de información) y cada fracción obtiene valor en relación con la proporción de bits que contiene.

placed between two mirrors, generating an infinite series of reflections. The installation summed up the capitalist myth of permanent growth and examined the State capacity to create money in a virtually unlimited way. An integral part of the artwork was establishing its value as one million dollars, an action that comments on the distance between value and price or between production and speculation. Nevertheless, as a result of this valuation, the work was handled in a special way, displayed in a showcase and received by the public as an object of veneration.

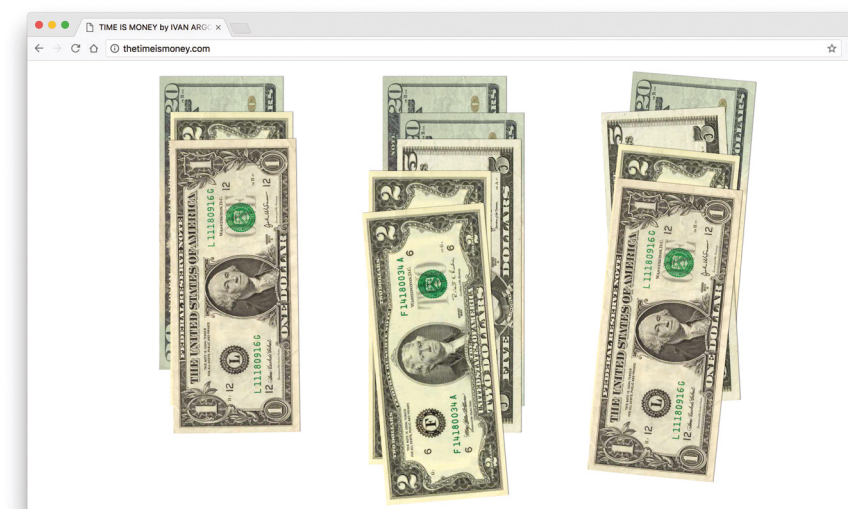
Given that money does not depend on any external system of support, its creation responds to the needs of government. These grow constantly, since the architecture of capitalism implies the constant emission of debt and thus obliges the permanent creation of money. In short, money is generated by the State to travel – through credit and consumption – towards the coffers of the most powerful (banks,

tiva *Paperwork and the Will of Capital* de Taryn Simon o en la muestra virtual mon3y.us, descrita como “efímera” e “internacional”, solventada a base de donaciones anónimas y presentando más de 200 piezas virtuales que se superponen en la búsqueda de un concepto contemporáneo del dinero.

Otra obra que hiende esa cuestión es el reloj virtual *Time is Money* de 2009. Materializando la famosa frase de Benjamin Franklin, Iván Argote grafica los rendimientos permanentes del dinero, pone sobre el tapete el problema del trabajo asalariado y hace explícita la volatilidad característica del dinero hoy. De modo similar, Agustina Woodgate encerró en un reloj de arena el polvo de ocho billetes de un dólar (que es el valor de la hora/trabajo en su lugar de residencia), resaltando el tan citado vínculo entre tiempo y dinero, pero también poniendo en tensión la fragilidad del trabajo asalariado y mostrando cómo –en un contex-



Agustina Woodgate, \$8.05 (*Time capsule*).



Iván Argote. *Time is Money*.
[www.thetimeismoney.com]

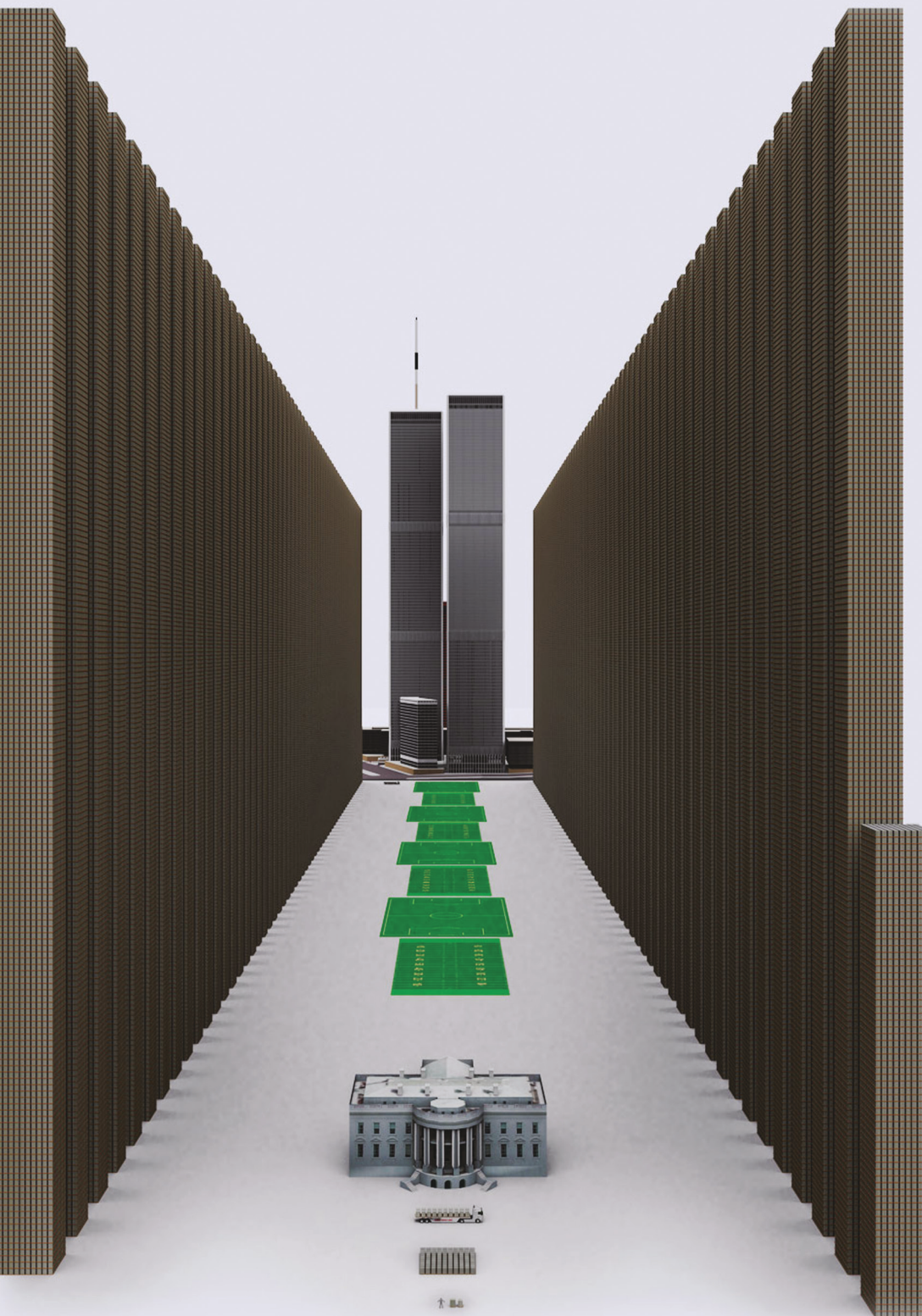
corporations, billionaires). Money in the present day actually 'moves' because it is permanently being created. Today, the physical dimension of money is kept to a minimum (the weight and volume of digital information is significantly less than that of gold or paper, as well as being more secure) and speculation to a maximum. But even if it seems an endless game, its limits (not only ethical, political or ecological, but from economic logic itself) do exist and sooner or later they will become clear. How much divergence is sustainable between a finite planet and infinite money?

to en el que no ganar significa perder– los materiales que hacen de soporte para la moneda trascienden su propia objetualidad a través de la carga económica, psicológica y política que los transforma en ese efímero objeto de deseo.

Por su parte, Wilfredo Prieto –apelando a un formato más tradicional, gracias al cual logró una enorme profundidad– realizó en 2002 la escultura *One Million Dollars*, compuesta por un billete de un dólar estadounidense colocado entre dos espejos, que genera una serie infinita. La instalación resume al mito capitalista del crecimiento permanente y examina la capacidad estatal de crear



Wilfredo Prieto. *One Million Dollars*.



moneda de manera virtualmente ilimitada. Una parte integral de la pieza es haber fijado su precio en un millón de dólares, lo cual advierte sobre las distancias entre valor y precio, o entre producción y especulación. A partir de esta tasación, sin embargo, la obra es manejada de manera especial, colocada para ser mostrada en una vitrina y percibida por el público como un objeto de veneración.

Dado que actualmente el dinero no se apoya en ningún sustento externo a sí mismo, su creación responde a la necesidad de los gobiernos, que siempre crece, puesto que la arquitectura del capitalismo implica la permanente emisión de deuda, obligando a la creación permanente de dinero. En pocas palabras, el dinero es engendrado por los Estados para viajar, a través del crédito y el consumo, hacia las arcas de los más poderosos (bancos, grandes corporaciones, billonarios); el dinero actual “se mueve” porque es permanentemente creado. Hoy su aspecto físico se ha reducido al mínimo (el peso y volumen de la información digital es significativamente menor que el del oro o el papel, además de ser más seguro) y el especulativo al máximo. Pero aunque parezca un juego sempiterno, sus límites (no sólo éticos, políticos o ecológicos, sino incluso desde la propia lógica económica) existen y más temprano que tarde se harán evidentes: ¿cuánta divergencia es sostenible entre un planeta finito y un dinero infinito?

The image on the left shows the physical size, in 100-dollar bills, of the quantity of *unreal* money (derived from financial wagers, credits and other similar mechanisms) at play by the nine major banks in the world. It is money with no type of backup or reference, but that determines (and risks) the subsistence of the current system, in particular of the most vulnerable sectors. This seriously questions the democratic character of the contemporary West, which, under the façade of universal suffrage and individual rights, grants the most sensitive decisions to unelected individuals. When Baudrillard talked of the ‘emancipation of the sign’ he was unlikely to have imagined a shift of such magnitude. [Credit: demonocracy.info, <https://goo.gl/hmddXu>].

La imagen a la izquierda muestra el tamaño concreto que tendría (en billetes de cien dólares estadounidenses) la cantidad de dinero *irreal* (derivado de apuestas financieras, créditos y otros mecanismos similares) que arriesgan los nueve principales bancos del mundo. Es dinero sin ningún tipo de respaldo ni referencia, pero que determina (y arriesga) la subsistencia del sistema actual, especialmente la de amplios sectores muy desprotegidos. Este aspecto cuestiona seriamente el carácter democrático del Occidente contemporáneo que, bajo la fachada del sufragio universal y los derechos individuales, deposita las decisiones más sensibles en personas que no son elegidas por los votantes. Probablemente, al hablar de la “emancipación del signo”, Baudrillard no imaginaba un desfase de tal magnitud. [Crédito: demonocracy.info, <https://goo.gl/hmddXu>].

The support behind the support

From the outset, humanity has brought two types of relationship to its environment. With that which has been considered necessary – or rather, invariable – the link is of contemplation and adoration. The clearest example is the celestial bodies. The fascination with the cosmos resulted in the creation of astronomy, astrology and a series of deities. With this type of relationship, the links that are generated are usually sacralising; in other words, they are installed outside the possibilities of normal human use. The nature of the sacred cannot be modified without it being lost. The consecrated is endowed with special powers. Modifying these, or having direct contact with them, can result in the loss of life. The daily blessing that the Andean miners seek from the Pacha Mama or the washing and fasting prior to

El soporte del soporte

Desde sus comienzos, la humanidad ha entablado con su entorno relaciones de dos tipos. Con aquello que ha sido considerado como necesario (es decir, invariable), el vínculo es de contemplación y adoración. El ejemplo más claro son los cuerpos celestes. La fascinación con el cosmos tuvo como resultado la creación de una serie de deidades, la astronomía y la astrología. Con ese tipo de aspectos se generan vínculos sacralizantes, es decir, se los instala por fuera de las posibilidades del uso normal humano. Lo sagrado es aquello cuya naturaleza no puede modificarse sin perderse. Lo consagrado es ungido con poderes especiales, cuyo contacto directo o modificación podrían terminar con la vida. El permiso que piden cada día a la Pacha Mama los mineros andinos o los lavados y ayunos previos a de-

particular ceremonies respond to this logic. In some sense, sacralisation works as a freezer, or a *katechon*, which suspends a movement and maintains a hiatus between existence and presence. The sacralisation of money does not imply thinking that each existing banknote is imbued with divinity, but rather is the assumption that its accumulation is a necessary goal of existence.²⁰

On the other side is that which is considered contingent: which accommodates diverse possibilities. Political relations have been established with the contingent, characterised by modifiable uses and practices. All human freedom is conjugated within this space: the drawing of a line to separate the sacred from the profane, the necessary from the contingent, or – at base – the divine from the human and thus to trace the limits of our existence in each society. It is not my intention to postulate the relevance of human presence for the development of the universe but rather to further the knowledge of the particular form that our life takes and consider the possibilities that derive from that. Much has been written about the question, commencing in ancient Greece (Aristotle defined, at some point, the terms ‘necessary’ and ‘contingent’ when he established his own jurisdictional divisions) and leading to Heidegger and many of his heirs and deserters, who have studied the diverse historical configurations of these categories. The thread taken up in this text specifically follows Benveniste’s studies and Giorgio Agamben’s subsequent analysis of these.

During the most academic period of humanity (from the Renaissance to some point in the long nineteenth century), science was in charge of ‘discovering’ the rules of the world. From this position the rational was necessary and all the rest were just tastes, accidents or pathologies, a situation that left contingency and politics on the margins of human existence. From classical mechanics economic liberalism was born. Subordinated to certain interests, this placed the necessity of the market and growth in the social imagination, and thus justified colonialism and accumulation. However, if in the 18th Century it were plausible to conceive of an economy reflecting the laws of the little known cosmos, in the present day it is clear that the results have been disastrous. While physics and the academic paradigm were discussed and circumvented in the 20th century, the economy survived as carrier of invariable wisdom and achieved the introduction of the market to all aspects of life, including politics and art.

20 There are, however, banknotes or coins that are consecrated, individualised and that acquire a specific value (such as Zelizer’s ‘marked money’, Graham Short’s intervened banknotes or Barton Lidicé Beneš’ ‘food’ or ‘virgins’). However, this should not conceptually confuse two very different issues: while sacred money is a problem for society as a whole, the consecration of banknotes or coins via artworks can potentially open doors to critical reflection that the accumulative spirit of the time could not otherwise see.

terminadas ceremonias responden a esta lógica. En algún sentido, la sacralización funciona como un congelador, como un *katechon*, que suspende un movimiento y sostiene un hiato entre existencia y presencia. Sacralizar dinero no implica pensar que cada billete existente pertenece se encuentra imbuido de divinidad, sino asumir que su acumulación es un fin necesario de la existencia²⁰.

Del otro lado, con lo contingente (aquellos cuya constitución alberga diversas posibilidades) se han establecido relaciones políticas, signadas por usos y prácticas pasibles de ser modificadas. Toda la libertad humana se conjuga en este polo, de modo que cómo se dibuje la línea que separa sagrado de profano, necesario de contingente o, en el fondo, divino de humano, traza los límites de nuestra existencia en cada sociedad. No es mi intención postular alguna relevancia de la presencia humana para el desarrollo del universo, sino profundizar en el conocimiento de esa forma particular que nuestra vida ostenta y pensar las posibilidades que de ella derivan. Mucho se ha escrito sobre esta cuestión, comenzando en la antigua Grecia (Aristóteles definió, en algún punto, los términos “necesario” y “contingente” cuando estableció su propia parcelación jurisdiccional) y llegando a Heidegger y muchos de sus herederos y desertores, que han estudiado diversas configuraciones históricas producidas por estas categorías. El hilo aquí tomado sigue específicamente los estudios de Benveniste y algunos de sus ulteriores tratamientos bajo la pluma de Giorgio Agamben.

Durante el período más académico de la humanidad (desde el Renacimiento hasta algún momento del largo siglo XIX), era la ciencia la encargada de “descubrir” las reglas del mundo, de modo que lo necesario era lo racional y el resto eran gustos, accidentes, o patologías, lo cual acorraló a la política y la contingencia en los márgenes de la existencia humana. De la mecánica clásica nació la economía liberal que, subordinada a ciertos intereses, fijó en el imaginario social la necesidad del mercado y del crecimiento, justificando el colonialismo y la acumulación. Pero si en el siglo XVIII podía llegar a ser plausible pensar una economía que reflejara las leyes del pequeño cosmos conocido, hoy, tenemos la clara certeza de que sus resultados han sido desastrosos. Aunque la física y el paradigma académico han sido discutidos y superados en el siglo XX, la economía sobrevivió como portadora de un saber invariable y logró adherir la forma mercantil en todos los aspectos de la vida, incluso en la política y el arte.

20 Si existen billetes o monedas consagrados, individualizados, que adquieren un valor específico (como el “dinero marcado” de Zelizer, los billetes intervenidos por Graham Short o las vírgenes y alimentos de Barton Lidicé Beneš). Pero esto no debe confundir conceptualmente dos cuestiones bien diferentes: mientras que el dinero sagrado es un problema para la sociedad en su conjunto, la consagración de billetes o monedas que puede llevar a cabo el arte puede potencialmente abrir puertas a la reflexión crítica que el espíritu acumulativo de la época no lograría ver de otro modo.

The end of the Cold War was accompanied by a great democratisation of technical possibilities. Marketing and advertising were placed centre-stage, a rise in subjectivity linked to the market was provoked and the sacralisation of money maximised (that is to say, its constitution as finality and its use with an eye to accumulation.) The acceleration of financial capital, the territorial mobility of production and digitalisation of money have also been products of this period in history.

Something of the multiplication of images across the planet resonates strongly in banknotes and coins. Since the dollar's break with the gold standard, the printing of bills is no longer tied to any support more real than the confidence and goodwill of each State. The possibility to share or repost the same images again and again has, at base, the same sense of false 'free circulation'. Today, the virtualisation of money allows the complete realisation of the Lockean apogee: the infinite accumulation of value without its depletion of its existence. The limitless is always a factor that excites the human conscience, given that it is perceived as the opposite of death. It is precisely for this reason that there is a displacement present in capitalist accumulation: a replacement of the end as final (death) with the end as finality (the potentially infinitive accumulation of a commodity with the power to transform into any other).

The capitalist elites have a compulsion to withdraw money from circulation and hoard it, in a clear act of sacralisation (its erroneous location in the field of the necessary). Money is removed from all use and accumulated in accounts (preferably off-shore, to avoid tax) and becomes an end in itself. Perhaps this is the reason for the current importance of electronic, digital and virtual modes of money and their warm reception in the highest economic spheres. At the same time, an array of laws, measures and ideas are turned on the rest of society, encouraging the squandering of money. In the face of this – as counterpoint, response or even resistance – is the emergence of artworks that present themselves as democratising forms of contemplation (street art, public art, digital art), whose supports or platforms allow them to be viewed by a large public without cost or consumption. In her eclectic work *The Wretched of the Screen*, Hito Steyerl makes an interesting analysis of the relationship between what she terms *poor images* and the "neoliberal radicalisation of the concept of culture as a commodity". The digital's tendency towards infinite reproducibility is a sort of reverse of contemporary state currency. Uncontrolled, potentially infinitely copiable, this type of artwork calls into question both private property and the hyper-legislated circulation that characterises today's global society (although it also enables the reproduction of *spammers* and *trolls*).

El fin de la Guerra Fría fue acompañado por una gran democratización de las posibilidades técnicas, cuestión que colocó al marketing y a la publicidad en el centro de la escena, provocó el ascenso de una subjetividad atada al mercado y elevó al máximo la sacralización del dinero, es decir, su constitución como finalidad y su uso con miras a la acumulación. La aceleración del capital financiero, la movilidad territorial de la producción y la digitalización monetaria son también subsidiarias de este bloque histórico.

Algo de la multiplicación a escala planetaria de las imágenes resuena muy fuertemente en los billetes y monedas. Desde la ruptura del dólar con el patrón oro, la impresión de billetes no está atada a ningún respaldo real más que la confianza y la voluntad de cada Estado. La posibilidad de compartir o *repostear* las mismas imágenes una y otra vez tiene, en el fondo, ese mismo sentido de falsa libre circulación. Hoy en día, la virtualización del dinero da lugar a la realización completa del colmo lockeano: acumular valor infinitamente sin que eso agote su existencia. Lo ilimitado es siempre un factor que excita las conciencias humanas, puesto que es percibido como el reverso de la muerte. Justamente por eso, en la acumulación capitalista se hace presente un desplazamiento, un reemplazo del fin como final (la muerte) por el fin como finalidad (el acopio potencialmente infinito de una mercancía que tiene el poder de transformarse en cualquier otra).

Hay una compulsión de las élites capitalistas por retirar el dinero de la circulación y atesorarlo, lo cual es un claro acto de sacralización (su errónea localización en el espacio de lo necesario). El dinero es arrebatado de todo uso y acumulado en cuentas (preferentemente *off-shore* para evadir el pago de impuestos) y se convierte en finalidad. Tal vez a eso responde la importancia de los modos electrónicos, digitales y virtuales del dinero actual y su amable aceptación en las esferas económicas más altas. Complementariamente, existe una batería de acciones, leyes e ideas que son volcadas sobre el resto de la sociedad para que dilapide todas sus divisas. Frente a eso, como contracara, respuesta, o incluso resistencia, aparecen obras que se proponen como formas democratizantes de la contemplación (arte callejero, arte público, arte digital) cuyos soportes o plataformas permiten ser vistas por un gran público sin gastarse ni consumirse en ese uso. En su ecléctico *Los condenados de la pantalla*, Hito Steyerl realiza un interesante análisis de la relación entre las *imágenes pobres* y "la radicalización neoliberal del concepto de cultura como mercancía". La reproductibilidad tendencialmente infinita de los archivos digitales es una especie de reverso del dinero estatal contemporáneo. Sin control, potencialmente siempre copiable, este tipo de obra pone en duda la propiedad privada y la circulación híperlegislada

Like Warburg and Benjamin, Simmel was an outsider to the academic world, as much for his Jewish origins as for his methods and investigations (there is a brief and damning review in which no less than Durkheim makes a destructive critique of his highly important publication *The Philosophy of Money*). This Berlin sociologist was one of the first to accurately describe the dangers of the autonomisation of money, locating it as the end of human existence. He demonstrated that contact with money (or its image) at first generates an enormous anxiety, but that repetition of the experience ends up producing so great an alienation in the personality, that the result is total apathy. In the same way, Simmel expressed with great lucidity how – despite being purely quantitative – money is not exhaustible in terms of mere quantity, because in the field of value, quantity constitutes quality. For example, governments and scammers, when they are sensible, are aware that it is far easier to pay a little tax many times than pay a lot of tax once. Likewise, when a person possesses enough money to make them considered rich, it also automatically modifies their relative social value and their freedom of movement.

As with the relationship between the opulent and other mortals, money operates with total freedom in the face of other commodities, in as much as that it does not need to confront experience other than when it so desires. Money can adopt any form and this liquidity makes it the object of sacred desire and worship. The chronicles of the Spanish conquistador Hernán Cortés tell of sending Carlos I of Spain (a.k.a. Holy Roman Emperor Charles V) a quantity of sculptures of the greatest fineness, made in gold by the Mexican natives, a gift from Moctezuma. The monarch received these in Flanders and took them on his journey to Aachen, where he was to be crowned Emperor of the Holy Roman Empire. During his stop in Brussels, he met with Albrecht Dürer, who described the pieces as unique in their beauty. However, given the necessity to defend his empire, Carlos ordered the works to be melted down and turned into ingots to pay for his soldiers, ignoring the artistic value and seeing only the metal they were made of. With that action, Carlos (fundamental protagonist of the 16th century and the step towards capitalism) revealed his thorough understanding of the political character of money (and of art), taking a step that would mark all Modernity: subsuming artistic value to the mercantile. How lucky then, that canvas is worth more as a support than as a material for exchange! And what a pity that the corn with which Minujín and Warhol represented the payment of illegitimate debts did not possess, for the West, the same monetary value as before colonisation. Why, then, is the use of currency in works of art a means to open the door to a perspective that questions the naturalisation of the current accumulative use of money? We have to face the fact that the critical capacity of art is not at its greatest moment. However, its subtle and

que hoy caracteriza a la sociedad global (aunque habilita también la reproducción de *spammers* y *trolls*).

Al igual que Warburg y Benjamin, Simmel fue un *outsider* del mundo académico, tanto por sus orígenes judíos como por sus métodos y búsquedas (hay una breve y terrible reseña en la cual nadie menos que Durkheim realiza una crítica destructiva de su importantísima *Filosofía del dinero*). Este sociólogo berlinés fue uno de los primeros en describir con precisión los peligros de la autonomización del dinero, colocado como fin de la existencia humana; demostró que el contacto con dinero (o su imagen) genera al principio una enorme ansiedad, pero que la repetición de esa experiencia acaba por producir una alienación tan grande en la personalidad que el resultado suele ser la total apatía. Asimismo,



Carla Cruz + Antonio Contador. *Novi Coin*.

relative strength can reveal practices that are highly normalised in society, that threaten even freedom of creation and freedom of thought.

Carla Cruz and Antonio Contador created the *Finding Money* project following research that began in 2009, when Carla lived in London and became aware of the number of coins she was finding in the street. A Portuguese tradition says that it is bad luck to leave abandoned money, so she decided to pick up the coins she found and keep them. These early actions triggered a reflection on public space and on what some are prepared to do for money (cow tow, go through trash, sell sex). For the first few years, she returned the coins into circulation, but when she met Antonio they decided to remove them, so the coins were lost forever. Amongst other works, they produced two completely smooth metallic relics from the melted down found coins. This was a way of breaking the cycle of buying and selling,²¹ a shift from the idea that the way to leave an economic crisis is with more money and also a demonstration of the material and spiritual power of money as the entity that controls exchange.

In Argentina, there are various suggestive works that highlight the power of coins, such as the sculpture that the Mondongo collective exhibited in Buenos Aires' Modern Art Museum in 2013, made from ten thousand low denomination coins. This work, entitled *Argentina*, represented the torso of a skeleton, linking our core existence to social convention. In this work, money functioned as the tensor between singular and universal, as described so beautifully by Hegel. It achieves this through a relationship of hostility-solidarity between the experience of the concrete and its conceptual counterpart. Similarly, Cristina Piffer's words (as with other works of her authorship, like the stunning Argentine peso bills made from cow's blood) create a historical discourse from an element that is presumed neutral, abstract and unpolluted. In this way, the material becomes an imprint that is discovered through the representation of itself. Groups of works such as *Chirolas*, *Exacción* y *Excedente* ['Loose Change', 'Exaction' and 'Surplus'] reveal certain representations assumed by money in contemporary society and the kind of political manoeuvres that imply its acceptance as a finality, repressing and subordinating any other desires.

If this sacralising (accumulative) use of money is increasingly facilitated, not only by the individualistic mentality of late capitalism but also by the incorrectly termed dematerialisation of money (i.e. the move to digital and virtual platforms), a reflection on the metal from which the coins are made enables the possibility to conceive of money anew as a material of exchange and as a spiritual dimension

21 In 2010, Pablo Boneu also presented an interesting reflection on the difference between the concept of money and its material support. In his *Instructions for destroying money* he damaged hundreds of bills (rendering them useless for commerce or saving) that were then recovered as material for his artworks.

Simmel expresó con enorme lucidez cómo, si bien es algo puramente cuantitativo, el dinero no se agota en la mera cantidad, pues en el campo valorativo la cantidad constituye a la calidad. Por ejemplo, los gobiernos y los estafadores, cuando son sensatos, saben bien que es mucho más fácil pagar muchas veces un impuesto pequeño que una vez uno muy grande. Del mismo modo, poseer la cantidad de dinero que hace a una persona ser considerada rica modifica automáticamente su valoración social relativa y su libertad de movimiento absoluta.

Semejante a la relación entre los opulentos y el resto de los mortales, el dinero funciona con total libertad frente a las demás mercancías, en tanto y en cuanto no precisa confrontarse con la experiencia más que cuando así lo desea. El dinero puede adoptar cualquier forma, y es esa liquidez la que lo vuelve objeto de deseo y adoración sagrada. Cuentan las crónicas de la conquista española que Hernán Cortés le hizo llegar a Carlos V un lote de esculturas de la mayor fineza hechas con oro por los nativos mexicanos, obsequio de Moctezuma. El monarca las recibió en Flandes y las llevó en su viaje hacia Aquisgrán donde sería coronado emperador del Sacro Imperio Romano. Durante su parada en Bruselas, se entrevistó con Albrecht Dürer, quien describió las piezas como únicas en belleza. Sin embargo, ante la necesidad de defender su imperio, Carlos ordenó fundir las obras y convertirlas en lingotes para pagar a sus soldados, ignorando el valor artístico y viendo únicamente el metal que las componía. Con esa acción, Carlos (protagonista fundamental del siglo XVI y del paso al capitalismo) dio muestras de su cabal comprensión del carácter político del dinero (y del arte), dando un paso que marcaría a toda la Modernidad: subsumir el valor estético al mercantil. ¡Qué fortuna la nuestra, que el lienzo valga más como soporte que como material para el intercambio! Y que pena que el maíz con el que Minujín y Warhol representaron el pago de deudas ilegítimas no tuviera para Occidente el valor monetario que tenía antes de la colonización. ¿Por qué, entonces, utilizar dinero en obras de arte es una forma de abrir una puerta hacia una perspectiva que cuestione la naturalización del uso acumulativo actual del dinero? Hay que afrontar el hecho de que la capacidad crítica del arte no se encuentra en un momento de gran fulgor. Sin embargo, su sutil y relativa fuerza puede revelar prácticas muy normalizadas en la sociedad, que atentan incluso contra la libre-creación y el librepensamiento.

Carla Cruz y Antonio Contador idearon el proyecto *Finding Money* tras una investigación que comenzó en 2009, cuando Carla vivía en Londres y se dio cuenta de que encontraba muchas monedas tiradas en la calle. Una tradición portuguesa dice que es mala suerte dejar dinero abandonado, así que decidió levantar y conservar todas las monedas que hallaba. Esas primeras acciones dis-



Cristina Piffer. *Chirolas, Exacción, Excedente*.

pararon la reflexión acerca del espacio público y de lo que algunas personas pueden estar dispuestas a hacer por dinero (agacharse, revolver basura, vender su sexo). Durante los primeros años, hacía regresar las monedas al circuito del intercambio comercial, pero al encontrarse con Antonio decidieron sacarlas, y que esas monedas se perdieran para siempre. Así, entre otras obras, produjeron dos reliquias metálicas completamente lisas, hechas con dinero encontrado, fundido y utilizado como metal. Era una forma de quebrar al ciclo de la compra-venta²¹, un corrimiento de la idea de que de las crisis se sale con más dinero, pero también una muestra del poder material y espiritual de la moneda como entidad que regula el intercambio.

En Argentina, hay varios trabajos sugerentes que resaltan la potencia de las monedas, como la escultura que expuso el colectivo Mondongo en 2013 con diez mil unidades de muy baja denominación en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Esta obra, llamada *Argentina*, representaba el torso de un esqueleto, vinculando la propia existencia medular con una convención social. El dinero aquí funciona como resorte de aquella tensión descrita tan bellamente por Hegel entre singular y universal, a través de una relación de hostilidad-solidaridad entre la experiencia de lo concreto y su contraparte conceptual. Asimismo, las palabras de Cristina Piffer (de modo similar a otras de sus obras, como los impactantes pesos realizados a partir de sangre de vaca) crean un discurso histórico a partir de un elemento que se presume neutral, abstracto e impoluto. Así, la materia se vuelve huella que se descubre al representarse a sí misma. Conglomerados como *Chirolas*, *Exacción* y *Excedente* ponen de manifiesto determinadas representaciones que el dinero asume en la sociedad contemporánea y el tipo de operaciones políticas que implica asumir al dinero como finalidad que somete y subordina cualquier otro deseo.

Si este uso sacralizante (acumulativo) del dinero es cada vez más propiciado, no sólo por la mentalidad individualista del capitalismo tardío sino también por la mal llamada desmaterialización del dinero (es decir, el paso hacia formas digitales y virtuales de manejarlo), una reflexión sobre el metal del que están hechas las monedas habilita la posibilidad de concebir al dinero nuevamente como medio material de intercambio y como dimensión espiritual que complementa las necesidades recíprocas entre quienes conforman las sociedades. En definitiva, sus obras acompañan la intención de este texto: recuperar la con-

21 En 2010, Pablo Boneu dio también una interesante muestra de la diferencia entre el concepto de dinero y sus soportes. En sus *Instrucciones para destruir dinero* deshizo cientos de billetes (haciéndolos inservibles para el comercio o el ahorro) que fueron recuperados como material para sus obras.

that complements the reciprocal needs of those who make up societies. In short, the artworks accompany the intention of this text: to recover awareness of the material, political and profane nature of money and cease to think of the economy and money as sacred elements that rule the communication and reciprocity between individuals from an inaccessible plane (and, as such, read as dogma).

Ultimately, if changes at the political level influence all areas of human existence, if the move from feudalism to capitalism, the arrival of the Protestant Reformation, the French Revolution or the move from mercantilism into industrialisation have all undoubtedly affected the creation, interpretation and distribution of art, then what are the distinctive features of artistic production in a world in which the fetish can exist without underlying support?

ciencia sobre el carácter material, político y profano del dinero y dejar de pensar la economía y la moneda como elementos sagrados que rigen desde un plano inaccesible (y, por lo tanto, leído como dogma) la comunicación y reciprocidad entre las personas.

En definitiva, si los cambios a nivel político influyen en todas las áreas de la existencia humana, si el paso del feudalismo al capitalismo, la llegada de la Reforma protestante, la Revolución francesa o la metamorfosis del mercantilismo en industrialización han repercutido sin dudas en la creación, interpretación y distribución del arte, ¿cuáles serán los rasgos distintivos de la producción artística de un mundo en el que el fetiche puede existir sin su sustento?

Money-fetish²²

In a broad sense, in as much as it is a product of culture, money is a work of art and can be studied as such. In *One-Way Street*, Walter Benjamin put it clearly: “A descriptive analysis of banknotes needs to be made. A book whose boundless satirical power would be equalled only by the power of its objectivity. The fact is, nowhere more than on such vouchers does capitalism naively come across in all its deadly earnest. The young innocents at play among numbers here, the goddess fig-

22 This section takes some arguments from the text ‘Sobre dinero y fetichismo en sentido extramoral’ [On Money and Fetishism in an Extra-Moral Sense], which I wrote for the magazine *Nombres* in 2016.

Dinero-fetiche²²

En un sentido amplio, en tanto que producto de la cultura, el dinero es una obra de arte y podría ser estudiado como tal. Walter Benjamin lo dijo claramente en su *Calle de sentido único*: “Habría que hacer un análisis descriptivo de los billetes de banco. Un libro cuya ilimitada fuerza de sátira solo tendría su igual en la fuerza de su objetividad. Pues en ningún lugar como en estos documentos se comporta ya el capitalismo ingenuamente en su sacrosanta seriedad. Los inocentes niños que aquí juegan con cifras, las diosas que sostienen las Tablas de la Ley y los

22 Este apartado toma varios argumentos de un texto que escribí para la revista *Nombres* en 2016, llamado “Sobre dinero y fetichismo en sentido extramoral”.

ure holding tablets of law, the elderly heroes sheathing their swords in the face of currency units – the whole thing is a world apart: the façade architecture of hell”²³

Furthermore, minted coins, banknotes or other supports always imply a creative process and a series of techniques (using matrices, engravings, presses, etcetera) in line with a classical perspective of art. The omnipresence of money (even in its physical form) opaqueness the aesthetic value of its expressions, although one of its established use values is as a beautiful object. In general, banknotes and coins are not valued for their artistic merit but rather for their nominal value. It is here that one of the roots of money’s sacredness is located: in its symbolic nature and its transcendence of the material from which it is made. Considered seriously, money would be mediocre as a work of art: it has an excess of details that are difficult to appreciate, an absence of *message* and is more on the side of design or adornment than creation. It would seem, in fact, that the aesthetic characteristics of money are more than anything a relic of the times in which the means of exchange possessed an intrinsic value and was considered beautiful, noble or useful. In 2015, the photographer Gustavo Frías presented a series of close-up photographs of the surfaces of Argentine one hundred peso bills (which, since 2012, have borne the face of Eva Perón). In these, the character of the images as currency is lost, what emerges are ghostly lines and pigments.

Money is an abstraction made material and concrete. Like the electrons of quantum physics, it may not be a certainty, but is more a possibility that appears and disappears, beyond individual control. If the illusion of capital is that money is in constant motion and circulating ‘from hand to hand’, data reveals that whilst it does move, it is only in one direction. There are countless records that demonstrate the extreme growth of inequality since the end of the 1960s and the progressive gap since 1980 between wealth produced and money accumulated (the increase in financial capital in comparison with industrial capital grows daily). This information is available in easily accessible books and reports. The problem is that they do not seem to be relevant to those who suffer the consequences. The systematic neoliberal attack on education, food and health programmes, added to the monstrous publicity machine, today form a subjectivity characterised by the pursuit of profit, self promotion (or self-selling), hypercompetitiveness, the naturalisation of the market and the zeal to accumulate money. How is this possible? One of the answers can be found in what Marx termed fetishism.

To paraphrase Nietzsche’s *On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense*, one could consider the futility, arbitrariness and insignificance of the institution of money

héroes maduros que envainan su espada ante las unidades monetarias son un mundo para sí: arquitectura para la fachada del infierno”²³.

Además, las monedas acuñadas, los billetes o los diferentes soportes conllevan siempre una labor creativa, y una serie de técnicas (matrices, grabados, prensas, etcétera), que responden a la perspectiva clásica del arte. La omnipresencia del dinero (aún en su forma física) opaca el valor estético de sus expresiones, el cual se establece como uno de sus posibles valores de uso, como objeto bello. En general, los billetes y monedas no son valorados por su mérito artístico, sino por su valor nominal. Allí radica una de las bases de su sacralidad, en su ser simbólico, en trascender la materialidad que lo constituye. Pensándolo seriamente, como obra de arte el dinero suele ser mediocre: excesivo en detalles difíciles de apreciar, sin *mensaje* y más del lado del diseño o del adorno que de la creación. Parecería, de hecho, que las características estéticas del dinero son más que nada supervivencias de los tiempos en los que los medios de intercambio poseían valor intrínseco y eran considerados bellos, nobles o útiles. En 2015, el fotógrafo Gustavo Frías presentó una serie de macrofotografías de pequeñas superficies de billetes de cien pesos argentinos (que, desde 2012, ostentan la cara de Eva Perón) en las que se pierden de vista sus propiedades como capital y surgen fantasmagóricas líneas y pigmentos.

El dinero es una abstracción materializada, concreta. Y, al igual que los electrones de la física cuántica, puede no ser una certeza, sino una posibilidad que aparece y desaparece fuera del control individual. Si la ilusión del capital es que el dinero se encuentra circulando en permanente movimiento, “de mano en mano”, los datos revelan que, si bien sí se mueve, lo hace en un solo sentido. Existen infinitud de registros que muestran el crecimiento extremo de la inequidad desde finales de la década de 1960 y la progresiva distancia entre la riqueza producida y el dinero acumulado desde 1980 (incremento del capital financiero frente al industrial aumenta diariamente). La información se encuentra disponible en libros e informes que son de fácil acceso. El problema es que no parecerían ser relevantes para quienes los padecen. El sistemático ataque neoliberal a los programas educativos, alimenticios y de salud, sumado a su monstruoso aparato publicitario, conforman hoy una subjetividad que se caracteriza por la búsqueda del beneficio, la autopromoción (o autoventa), la hipercompetitividad, la naturalización del mercado y el fervor por acumular dinero. ¿Cómo es esto posible? Una de las respuestas se encuentra en lo que Marx dio en llamar fetichización.

Parafraseando al nietzscheano *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, alguien podría plantearse la futilidad, arbitrariedad e insignificancia de la institu-

23 About that, in 1967, Umberto Eco produced a suggestive study on the then new Italian 100,000-lira banknote, which bore the portrait of poet Alessandro Manzoni.

23 Al respecto, en 1967 Umberto Eco realizó un sugerente estudio sobre el entonces recién acuñado billete de cien mil liras italianas que portaba el retrato del poeta Alessandro Manzoni.

in relation to the universe, which existed before and will survive after our finite life experience, irredeemably destined to extinction. Nevertheless, the historical development of humanity has demonstrated an ever-increasing attachment to this element of exchange, which has turned it into the undoubted end of ends, an element whose possession and accumulation make the world move.

One of the means by which Marx approached the study of money was through the figure of the fetish, taking this as the perfect model for capitalist commodification. Commodities – Marx explained – are contemplated by those who use them as independent and self-evident entities, concealing the true character of social relations and the means of production, of which they are the fruit. Furthermore, Marx indicated that from this individualist point of view, money is presented as a medium around which the links are horizontal, rather than vertical or hierarchical. In capitalism, the relations of production are divided into multiple ‘individual tasks’, resulting in the objectification of things and the commodification of labour, with the consequence that people and the articles produced become interchangeable. Based on the mystery of the exchange value, Marx linked the category of ‘commodity’ with the ‘fetish’ form and its mysteriously operating religious origins.

Fetishism has, since the 18th Century, been linked to beliefs surrounding certain sacralised objects. While Agamben, amongst others, linked fetishism to the Latin verb ‘*facere*’ (signifying ‘to make or to fabricate’, thus deriving from this the fictional character of the fetish), the term had entered the academic field in 1760, with Charles de Brosses. In that year, de Brosses published the first reflections on this question in *On the Worship of Fetish Gods*. In this, he maintained that the etymological origin was Portuguese (‘*feitico*’, from a Latin root) and linked to enchantment, with amulets or other objects possessed by superhuman, sacred forces. For the Portuguese, a fetish was associated with the natives of Africa and was an object of everyday use to which they attached an incomprehensible importance, directing their prayers, rituals and sacrifices towards it.

While metaphysical idealism interpreted the fetish exclusively in terms of deception and ignorance, Marxism evidenced an objective form of fetishism occurring through the commodification of life within the capitalist system. Marx saw the everyday survival of the elements of fetish in the modern religions (amongst which, according to Benjamin, we should include capitalism itself) in the forms of replacement, masking or disguise. At the beginning of *Capital*, the commodity is referred to as a form that permits objects to assume subjective characteristics and – inversely – that reifies the subjects participating in the productive process. Marx equated the commodity with the religious fetish, thus the results of human labour end up perceived as both independent and sovereign over those who produce them. In this way, the resulting assumption is that the equivalence between

ción dineraria en relación con el universo, que existía antes y sobrevivirá después de nuestra finita experiencia vital destinada irremediabilmente a la extinción. No obstante, el devenir histórico de la humanidad ha evidenciado un cada vez mayor apego por este elemento de intercambio que lo ha convertido, sin duda, en el fin de los fines, en un elemento cuya posesión y acumulación mueven al mundo.

Una de las formas en las que Marx abordó el estudio del dinero fue a través de la figura del fetiche, haciendo de ésta un modelo perfecto de la mercantilización capitalista. Las mercancías, explica Marx, son contempladas por quienes las usan como entidades independientes y autoevidentes que ocultan el carácter real de las relaciones sociales y del modo de producción del que son frutos. Además, desde ese punto de vista individual, el dinero, señala Marx, se presenta como un medio alrededor del cual los vínculos son horizontales, no jerárquicos. En el capitalismo las relaciones de producción son divididas en múltiples “trabajos individuales” obteniendo como resultado la objetivación de las cosas y la mercantilización de la mano de obra, pudiendo las personas y los artículos producidos ser intercambiados a través de relaciones. Basado en el misterio del valor de cambio, Marx vinculó a la categoría “mercancía” con la forma “fetiche”, la cual tiene orígenes religiosos que operan misteriosamente.

El fetichismo ha sido mentado, desde el siglo XVIII, como un agregado de creencias alrededor de determinados objetos sacralizados. Aunque Agamben, entre otros, vincula al fetichismo con el verbo latino “*facere*” (cuyo significado era “hacer, fabricar”, y por ello se derivaría de allí el siempre ficticio carácter del fetiche), el término ha entrado en los estudios académicos con Charles de Brosses, quien en 1760 publicaba en su *Sobre el culto a los dioses fetiches* las primeras reflexiones sistemáticas sobre la cuestión. Allí, sostuvo que el origen etimológico es portugués (“*feitico*”, de raíz latina) y se vincula con el encantamiento, con amuletos u objetos poseídos por fuerzas sobrehumanas, sagradas. Los portugueses llamaban fetiche para designar a aquellos objetos de uso cotidiano, a los cuales los nativos africanos daban una incomprensible importancia y a los que se dirigían con oraciones, rituales y sacrificios.

Mientras que el idealismo metafísico interpretaba al fetichismo exclusivamente en términos de engaño e ignorancia, el marxismo ha puesto de manifiesto una forma objetiva de fetichismo que se da a través de la mercantilización de la vida en el sistema capitalista. Marx verá en todas las religiones modernas (entre las que deberíamos incluir, Benjamin mediante, al propio capitalismo) la supervivencia cotidiana de elementos fetichizantes, como formas de reemplazo, enmascaramiento, disfraz. Así, al principio de *El capital*, se refiere a la mercancía como una forma que permite asumir a los objetos características subjetivas y, opuestamente, cosifica a los sujetos que participan en el proceso productivo.

“one ton of iron and two ounces of gold” is natural, despite having physical characteristics that enable alternative equivalations.

The ultimate form of the commodity is money – universal convertor, pure exchange value, replacement of replacements and fetish of fetishes – which, through its impersonal form, conceals the social character of production better than anything else.²⁴ It therefore follows that every commodity, in order to obtain social recognition (or value), must be equatable with another commodity, such as gold, and exchanged with it at a certain rate. In accordance with Marx, those who produce the commodities see the materialisation of the relations of production – what one thing possesses in exchange for others in the market – as a mysterious and independent power. This power appears to them to be a natural property of the commodity, in the same way as weight, density or measurement. Money enables a direct relationship between goods, and favours the separation and submission of people to things. The fetishism of money is a necessary consequence of the fetishism of commodities, since capitalism presents money as an objective medium. All modern economic categories have been overlaid and fetishised (it can be no coincidence that the shift of money from means to end is complementary to processes of investment), which is why ‘economic science’ has limited itself to the study of the external aspects of the processes and has not succeeded (nor will it succeed) in discovering the deeper facets of money and exchange.

So then, is there any possibility of broadly linking money with fetishism? In human history, is it possible to find a general relation between money and fetish that traverses the limits of capitalism? In order to respond, it is necessary to visit the third master of suspicion: Sigmund Freud. The first Freudian work on fetishism refers to the case in which the ‘normal’ sexual object is substituted for separate but related object (feet, shoes, underwear), in a manner in which the latter becomes independent and itself takes on the role of sexual object. Later, the creator of psychoanalysis reflected on the deep relationship between the erogenousness of the anal area in infancy and a character trait that later develops: greed. According to Freud, avaricious people will, as babies, have been reluctant to empty their bowels and will have obtained a certain pleasure from attempting to administer or control this function at will. In this manner, Freud relates the avaricious personality with the will to retain.

As Simmel was to sum up around the same time in *The Philosophy of Money*, the instrumentality of money fosters the sensation of abstract pleasure (that is not enjoyed) by its mere possession and conservation. For Simmel, the avaricious person is someone who locates the means as the end and enjoys not its use but the control they have over it; the suspension, the power that money provides. Freud’s

24 Horacio Zabala exemplified this point in his 1998 work *La estética clásica* [Classic Aesthetics].

Marx equipara a la mercancía con el fetiche religioso, pues los resultados del trabajo humano acaban por ser percibidos como independientes y soberanos respecto de quienes los producen. De esa manera, las personas terminan asumiendo que es natural la equivalencia entre “una tonelada de hierro y dos onzas de oro”, más allá de que posean características físicas que habilitarían otras relaciones.

La forma más acabada de la mercancía es el dinero –convertor universal, puro valor de cambio, reemplazo de los reemplazos, fetiche de los fetiches–, que encubre mejor que nada, por su forma impersonal y homogénea, el carácter social de la producción²⁴. Resulta, pues, que toda mercancía, para obtener un reconocimiento social (es decir, un valor), debe poder ser equiparada a otra mercancía, por ejemplo, el oro, con el que se pueda intercambiar en una determinada proporción. De acuerdo con Marx, quienes producen las mercancías ven dicha materialización de las relaciones de producción como la misteriosa e independiente facultad que posee una cosa de cambiarse por otras en un mercado. Esta facultad parece una propiedad natural de la mercancía, como el peso, la densidad o la medida. El dinero habilita una relación directa entre mercancías y favorece la separación y sujeción de las personas a las cosas. El fetichismo del dinero es una consecuencia necesaria del fetichismo de las mercancías, dado que la moneda es presentada en el capitalismo como un medio objetivo. Todas las categorías económicas modernas se hallan revestidas y fetichizadas (no puede ser casual que el pasaje de medio a fin del dinero sea complementario a procesos de *inversión*), por eso la “ciencia económica” se ha limitado a estudiar el aspecto externo de los procesos y no ha logrado (ni logrará) descubrir las aristas más profundas del dinero y el intercambio.

Ahora bien, ¿existe alguna posibilidad de vincular al dinero de manera general con el fetichismo? ¿Se puede generalizar, a través de la historia humana, una relación entre dinero y fetiche que atraviese los límites del capitalismo? Para responder, es menester visitar al tercer maestro de la sospecha: Sigmund Freud. El primer trabajo sobre fetichismo en la teoría freudiana remite al caso en el que el objeto sexual “normal” es sustituido por otro relacionado con él (pies, zapatos, ropa interior), de modo que se independiza y se vuelve en sí mismo el objeto sexual. Más tarde, el creador del psicoanálisis reflexionó sobre la relación profunda que existe entre la erogeneidad de la zona anal en la infancia y un rasgo de carácter que se desarrolla más tarde, la avaricia. Según Freud, las personas avaras muestran haber sido bebés que se resistían a vaciar sus intestinos, por obtener de la defecación un cierto placer que pretendían administrar o controlar a voluntad. Freud relaciona, entonces, a la personalidad avara con la voluntad de retener.

Como lo resumiría en los mismos años Simmel en su *Filosofía del dinero*, la instrumentalidad del dinero propicia la sensación del placer abstracto (que no se

24 Horacio Zabala ejemplificó muy bien esta cuestión en *La estética clásica* de 1998.

hypothesis is that the things most valued by adults are – for that person – a form of fetish (a replacement separated from its origin, opaque to the uncritical eye) that involve an overlaying of childlike love for their own waste Freud observed that boys and girls, before their complete entry into culture, direct their interest without any inhibition to the process of defecation, and it is clear that retaining their emissions gives them pleasure. The material retention of faeces in the intestine constitutes the first economic structure of the developing being. It leaves its mark and implies an unconscious correlation (latent, but always operational) between saving and accumulation. The biological necessity to defecate is converted into an offering, a paycheque or a resource to administer. In this way, from Duchamp's *Fountain* to Cattelan's gold toilet, passing through Manzoni's *Artist's Shit*, the eschatological references in works of great economic value may still retain hidden facets that are worth exploring.

On learning to walk upright, the infant's interest in their own deposits suffers a distortion (a proto-fetishism) when they learn that their own smell is disagreeable. Sándor Ferenczi used this to illuminate the series of intermediary phases between shit and money, explaining how the characteristics of the former (smell, humidity, colour, viscosity, etcetera) are one by one lost in an exchange with the world that every infant must make as they enter social life and adapt to cultural norms. According to Ferenczi, the first of these phases is mud, which conserves all of the particularities of faeces, with the exception of the foul smell. The next phase is sand, valued by the adults for its (comparative) cleanliness: they are pleased to see the infant gathering and moulding sand without suspecting that it is no more than a coprophilic symbol of deodorised and dehydrated excrement. Next is the *infantile stone-age*, when the substitution of rocks for sand not only implies a move towards 'solidification' but also facilitates collection. Once this leap has been made, the world of objects becomes, in some sense, commodifiable. The collections of rocks, buttons, balls or other elements, give rise to commerce between peers and to the rationalisation of the processes of barter and even of exchange mediated by money.

Finally, the accumulation of coins (rather than banknotes) is linked to the cleanliness and shine of metal, as material corollary of the path of hygienisation taken by desired objects during the process of socialisation. Collecting coins converts into commerce with the adult world; obtaining elements that are out of reach to infantile bartering and fuelling the fantasy that everything can be obtained with money. The seduction of money makes it easy to leave behind all previous phases and regard with disdain those who continue to manipulate shit, mud or sand.

Lastly, the final link in the chain is reached and the child understands – through abstraction – that money is the final fetish, the cleanest and most prophylactic re-

disfruta) por su mera posesión y conservación. El avaro simmleano es alguien que coloca al medio como fin y goza no en el uso sino en el control, la suspensión el poder que el dinero provee. La hipótesis de Freud es que aquello que es tenido en la adultez como lo más valioso e importante por aquellas personas es una forma de fetiche (un reemplazo que se separa de su origen, volviéndolo opaco a la mirada acrítica) que recubre al amor infantil por los propios desperdicios. Freud observa que, antes de su completa entrada en la cultura, niños y niñas dirigen su interés sin ninguna inhibición hacia el proceso de la defecación, y que es claro que retener sus deposiciones les proporciona placer. La retención material de heces en el intestino constituye la primera estructura económica del ser en desarrollo, lo cual deja una marca e implica una correlación inconsciente (latente, pero siempre operante) con el ahorro y la acumulación. La necesidad biológica de defecar se convierte en una ofrenda, un cheque un recurso a administrar. Así, de la *Fountain* de Duchamp al inodoro de oro de Cattelan, pasando por la *Merda d'artista* de Manzoni, la referencia escatológica en obras de gran valor económico tal vez tenga aún aristas ocultas que valga la pena recorrer.

Al conquistar la marcha vertical, el interés por las propias deposiciones sufre una distorsión (protofetichizante) cuando se aprende que su olor es desagradable. Sándor Ferenczi tomó este hecho para iluminar la serie de mediaciones-estaciones entre mierda y dinero, explicando que las características de la primera (olor, humedad, color, viscosidad, etcétera) se van perdiendo una a una en un comercio con el mundo que todo bebé debe ir realizando a medida que entra en la vida social y se adapta a las normas culturales. La primera de esas estaciones es, según Ferenczi, el barro, que conserva todas las particularidades de las heces, excepto el mal olor. El siguiente paso es la arena, cuya limpieza es valorada por los adultos, que se complacen en ver el amontonamiento y gobierno de la arena sin sospechar que no es otra cosa que un símbolo coprófilo, de excrementos desodorizados y deshidratados. Comienza luego la *edad de piedra infantil*, donde la subrogación entre la arena y las rocas no sólo implica un paso hacia la "solidificación", sino que también habilita la colección. Una vez dado este salto, el mundo de los objetos pasa a ser, en algún sentido, mercantilizable. La colección de rocas, pero también de botones, bolitas u otros elementos, da lugar al comercio entre pares, a la racionalización de los procesos de trueque e incluso al intercambio mediado por dinero.

Finalmente, la acumulación de monedas (no de billetes) está vinculada con la limpieza y brillo del metal, como corolario material de ese camino de higienización que los objetos deseados toman durante el proceso de sociabilización. Coleccionando monedas se pasa a comerciar con el mundo de los adultos, logrando obtener elementos que el simple trueque infantil dejaba fuera del alcance y alimentando la fantasía de que todo puede conseguirse con dinero. La seducción

placement for the faeces and that, additionally, it acts as substitute for everything else that exists: it is the universal medium of human exchange. *Pecunia non olet*.²⁵

As we can observe, fetish is situated in the centre of the subjective constitution. The love of money could, then, also exist in exchange systems not based on exploitation. Since money arises from the link with the sacred and not with the market its origin reinforces an emancipatory division between 'nature' and 'culture', and the possibility of the former dominating the latter. Money represents the most perfect and final form of the fetish, replacement and displacement, an empty, impersonal and universal mediation that can be exchanged for any product of human culture. Capitalist society is, without any doubt, responsible for this centrality, even if we accept that shit constitutes an object of desire in the early stages of life. In the present day, beyond the location of the fetish in the object (Marx) or the subject (Freud) – and moreover, assuming that these exist – we are witnesses to an exponential increase in the fetishising surplus, as the importance of the substrate (and value) of use is reduced to a minimum. In the face of this, avarice becomes related to rationality.²⁶

The inevitable advance of technology, the practically inexhaustible possibilities of capturing and replicating images and the virtualisation of the social links leave us close to a new generation of fetishising forms, which it will be vital to continue investigating. What is certain is that the naturalising or evasive perspectives on the mechanisms of creating latency and substitution do not suggest a better coexistence, but rather one that is more subject to inequality and economic concentration arising from the impetus to accumulate. In rejection of that normalisation, the performance *Eating money: An auction* (2005–2007) by the aforementioned Pietroiusti penetrated the conceptual universe of fetishism in a masterly manner. The artist held a form of auction, in which the person who bid the banknote of highest denomination had to offer it to Pietroiusti, who would swallow it and, after defecating and cleaning, return it to them framed. In this way, a ruined banknote could transform itself into a work of art and clearly demonstrate the link between faeces, value and creation.

The fetishism of commodities also has a libidinal origin, which should be taken into account, as long as the concept of the individual subject as proposed by Modernity is still sustained. That means that the theories on value and the examinations

de la moneda hace que se pueda dejar sin demasiada pena todas las mediaciones anteriores y mirar con desprecio a quienes continúan manipulando caca, barro, arena o piedras.

Posteriormente, se alcanza el último eslabón de la cadena y se logra comprender –por la vía de la abstracción– que el dinero es el fetiche final, el reemplazo más pulcro y profiláctico de las propias heces y que, como suplemento, sustituye también a todo lo que existe, pues es el medio universal del intercambio humano. *Pecunia non olet*.²⁵

El fetiche se sitúa, como se observa, en el centro de la constitución subjetiva. Y el amor por el dinero podría, entonces, existir también en sistemas de intercambio no basados en la explotación pues, sin dudas, el dinero surge del vínculo con lo sagrado y no del mercado, imprimiendo un corte emancipatorio de “la naturaleza” y la posibilidad de su dominio. El dinero representa la forma más perfecta y acabada de fetiche, de reemplazo, de desplazamiento, en tanto que mediación universal, vacía e impersonal que puede intercambiarse por cualquier producto de la cultura humana. De todas maneras, la sociedad capitalista es, sin ningún lugar a dudas, la responsable de esta centralidad, aún cuando se acepte que la mierda constituye un objeto de deseo en las primeras etapas de la vida. Hoy, más allá de que el suplemento del fetiche se encuentre en el objeto (Marx) o en el sujeto (Freud) –suponiendo, además, que estos existan–, somos testigos de un aumento exponencial del *plus* fetichizante, pues se ha reducido al mínimo la importancia del sustrato (y el valor) de uso. Frente a eso, la avaricia termina siendo asociada a la racionalidad.²⁶

El insoslayable avance de la tecnología, las posibilidades prácticamente inagotables de captar y replicar imágenes y la virtualización de los vínculos sociales nos dejan a la vera de una nueva generación de formas fetichizantes, sobre las que es menester seguir investigando. Lo que es seguro es que las miradas naturalizadoras o evasivas sobre los modos de la latencia y la sustitución no auguran una mejor convivencia, sino una más sometida a la inequidad y la concentración económica surgida del ímpetu acumulativo. Contra esa normalización, la performance *Eating money: An auction* (2005–2007) del ya mencionado Pietroiusti penetra en el universo conceptual del fetichismo de manera magistral. El artista llevaba a cabo una suerte de subasta, en la que quien ofrecía el billete más alto, debía

25 Money does not smell.

26 On this topic, I recommend a critical reading of the work of Ayn Rand, staunch defender of individualism and greed, whose texts occupy a central place in the formation of the current neoliberal elites. I considered the historical changes of perspective on greed in 'El avaro. Crónica de un carácter' [The Miser. A Character Chronicle].

25 El dinero no huele.

26 Recomendando, en ese sentido, una lectura crítica de la obra de Ayn Rand, acérrima defensora del individualismo y la avaricia, cuyos escritos ocupan un lugar central en la formación de las actuales elites neoliberales. He trabajado las transformaciones de la mirada sobre la avaricia en el texto “El avaro. Crónica de un carácter”.

of capitalism and the commodification of life should incorporate this irrational and unconscious factor into their studies of the utilitarianism and pragmatism of the dominant class. If greedy and accumulative bourgeois ideology can function at a global level, some common (transpersonal) factor has to exist that admits it as a whole, beyond the fact that it can be modified by actions, customs and ideas.

Ezequiel Ipar, in his analysis of the legacy of Adorno, showed that aesthetisation (and I would add *spectacularisation*) of capitalism has a correlation in the failure of art as a transformative agent of experience. However, it does not entirely eliminate its critical or resistance abilities, which is precisely what this text attempts to demonstrate. On this basis, Ipar affirms that “where the money-fetish attempts to appease and silence the contradictions condensed within it, becoming an image of transparency, certainty and equivalence of exchange, fetish-art openly exhibits its fragility, its excess and the paradoxical character of its mode of existence, which is the authentic sign of the tragedy of all artistic representation. Whilst money-fetish is in solidarity with abstraction and rational calculation, which present a social world without fetish, fetish-art assumes the role of fetish in the first person”, which opposes it to any normalisation. It may be true, as Adorno argued in his provocative essay *Commitment*, that ostensibly ‘political’ art often sacrifices complexity in favour of simplistic propaganda, ending up as myopic criticism that does not attack capitalism as a total and anonymous phenomenon (like ideology, systematic exploitation and social relations) but rather as a series of immoral actions by individuals. Yet it is also undeniable that the work of art is a type of fetish that is different from the fetishisation of the commodity, as the fictional character of the artworks remains intact, even if they are treated as divinities. The distance and immersion of the aesthetic experience is different to that imposed unilaterally by a god.

If money is the most effective fetish it is because it has an infinite capacity to represent and promise greater happiness. All that can be purchased has a value in monetary terms. So what happens when this enigmatic medium is used in a non-economic sense, as a work of art? What sensitive, rational and irrational mechanisms are activated when – suspended from its automatic use – money forms part of a piece that is used to be contemplated; that admits a use beyond saving and consumption?

entregárselo a Pietroiusti para que se lo tragara y, tras la defecación y limpieza, se lo devolviera enmarcado. Así, un billete arruinado puede transformarse en una obra de arte y dar clara cuenta del proceso que vincula heces, valor y creación.

El fetichismo de las mercancías posee también un origen libidinal, que merece tomarse en cuenta mientras se sostenga la idea de sujeto individual como el que propuso la Modernidad. Eso significa que las teorías sobre el valor y las miradas sobre el capitalismo y la mercantilización de la vida deberían incorporar ese factor irracional e inconsciente a sus estudios sobre el utilitarismo y pragmatismo de las clases dominantes. Si la ideología burguesa, avara y acumulativa, puede funcionar a nivel global tiene que existir algún factor común (transpersonal) que la admita como continente, más allá de que las acciones, costumbres e ideas puedan, asimismo, modificarlas.

Ezequiel Ipar, en su análisis del legado adorniano, ha mostrado que la estetización (yo agregaría *espectacularización*) del capitalismo tiene un correlato en el fracaso del arte como agente transformador de la experiencia, aunque no clausura sus posibilidades críticas o resistentes, que es precisamente a lo que apelan estas páginas. Por eso, afirma que “allí donde el fetiche-dinero intenta apaciguar y silenciar los excesos y las contradicciones que se condensan en él, deviniendo imagen de transparencia, certidumbre y equivalencia en los intercambios, el fetiche-arte exhibe abiertamente su fragilidad, su exceso y el carácter paradójico de su modo de existencia, que es el auténtico signo de la tragedia de toda representación artística. Mientras el fetiche-dinero es solidario de la abstracción y del cálculo racional, que plantean un mundo social sin fetiches, el fetiche-arte se asume como fetiche en primera persona”, lo cual se opone a toda normalización. Puede ser cierto que, como sostuvo Adorno en su provocativo ensayo *Compromiso*, el arte ostensiblemente “político” a menudo sacrifique la complejidad a favor de una propaganda simplista, redundando en miopes críticas que no atacan al capitalismo como un fenómeno total y anónimo (como ideología, explotación sistémica y relación social) sino como una serie de acciones inmorales de actores individuales. Pero es también innegable que la obra de arte es un tipo de fetiche diferente del fetichismo de la mercancía, pues el carácter ficcional de las obras queda intacto, incluso si son tratadas como divinidades. La distancia e inmersión de la experiencia estética son diferentes de las impuestas unilateralmente por un dios.

Si el dinero es el fetiche más efectivo es porque tiene una capacidad infinita de representar y prometer la mayor felicidad. Todo lo que puede ser comprado tiene un valor en dinero. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando este enigmático medio es usado en un contexto no-económico, como es la obra de arte? ¿Qué mecanismos sensibles, racionales e irracionales se activan cuando, suspendido de su uso automático, el dinero forma parte de una pieza que es usada al ser contemplada, es decir, que admite un uso fuera del ahorro y el consumo?

Prospects

This book is a point of departure, an opening at the intersection of diverse fields. The aim is not to be exhaustive or final, nor is this possible. On the contrary, the intention is simply to shed light on an unexplored area, creating the cornerstone for a wider theory that will one day create a more robust understanding of this.

In general terms, there are three social-subjective axes from which artistic practice is structured: creation, circulation and interpretation. With regards to creation, the idea of the artist as individual creator producing in solitude, connected with some form of revelation, has already been put forward as false. On circulation,

Prospectiva

Este libro es un punto de partida, una apertura en la intersección de diversos planos. No quiere ni puede ser exhaustivo ni final; al contrario, pretende echar luz sobre un aspecto inexplorado como puntal hacia una teoría mayor que le dé, algún día, su sentido más contundente. En general, existen tres planos subjetivo-sociales desde los que se estructura la práctica artística: la creación, la circulación y la interpretación. Ya se ha postulado, sobre el primero, la falsedad de la idea de artista como individuo-creador que produce en soledad, conectado con alguna forma de revelación y, sobre el segundo, la transformación de las obras

the theory of the transformation of works into commodities has been proffered.²⁷ When considering interpretation, it is essential to move away from the tired old habitual exercises of destructive criticism or transcendence into a biographical or hyper-contextual analysis, to facilitate an examination of the philosophical-political field. In other words, to complement detailed criticism (for example, of catalogues and magazines) with a specific study on the effects of contemporary art. In the case of this text, the consideration is very specifically the use of money in art as a potentially transformative social practice.

In this sense, one can still insist on the approach of Warburg and regard the image – beyond the *eidolon* – as a living power, both force and source, symptom and means. Like coins in circulation, artworks made with money run the risk of being as ephemeral as the economies that sustain them or the paper from which they are made. Nevertheless, regardless of the value that each piece has for the history of art, the very realisation of such an act has more important political and metaphysical implications that the artist might suspect. Although it is probable that many artists produce these and other artworks with the illusion that, like an investment, they will grant interest, replicating one of the darkest and most pathetic facets of fetishistic capitalism. Despite this, it has been proven that it is not 'individual will' that defines the status that an artwork will gain, nor the itinerary that it will take.

Sohn-Rethel warned that the actions of use and of exchange are mutually exclusive in time, as use involves modification of the thing (production, right of use) and exchange implies a modification of domain. The exchange of commodities occurs thanks to the suspension of use; it does not concern a mental abstraction but rather a real abstraction materialised by money, which today almost completely displaces the hub that was 'use'. However, being a social institution, money can take as many forms as are facilitated to it by culture. Its own definition is an open and disputed territory, in which today it seems impossible to advance. In the present, the level of dependence on money has increased to historically unprecedented levels, at the point of having surpassed discourse itself, in terms of primary space and volume of exchange.

Given that the current economy, philosophy and social science have shown meagre efforts to advance beyond the functional definitions of money, it is fundamental to open the spectrum to other areas. It was Andy Warhol that introduced money-art with his experiments with dollars and the affirmation that "making

27 Both issues have also been considered by French field of thought since the 1960s. For examples of the current context in Argentina, a paper by Chiotarrab on the labour market of the arts demonstrates the more social and collective aspect of the artworks, while Nani Lamarque's exhibition *La evaporación del encanto* [The evaporation of the charm] was a scathing look at the art market.

en mercancías²⁷. Sobre el tercero de estos planos, es fundamental separarse del ejercicio harto habitual de la crítica destructiva o trascender una mirada biográfica e hipercontextual para adentrarse en el campo filosófico-político. Dicho de otro modo, complementar la crítica puntual (característica de los catálogos y revistas) con un estudio específico sobre los efectos del arte contemporáneo. En este caso, pensando un uso muy definido del dinero, como práctica social potencialmente transformadora.

En ese sentido, se puede aún insistir en la vía warburgueana y pensar a la imagen –más allá del *eidolon*– como potencia viva, fuerza y fuente, síntoma y medio. Al igual que las monedas en circulación, las obras hechas con dinero corren el riesgo de ser tan efímeras como las economías que las sustentan o el papel del que están hechas. Sin embargo, y fuera del valor que cada pieza tenga para la historia del arte, llevar a cabo un acto tal tiene implicancias políticas y metafísicas más importantes de lo que quien la realizó pueda si quiera sospechar. Del otro lado, es probable que muchos artistas realicen estas u otras obras con la ilusión de que, como una inversión, les den intereses, replicando una de las aristas más tenebrosas y patéticas del capitalismo fetichizante. Pese a eso, está probado que no es la "voluntad individual" la que define el estatus ni el itinerario que sigue una creación.

Sohn-Rethel advirtió que las acciones de uso y las acciones de cambio se excluyen mutuamente en el tiempo, pues el uso supone modificación de la cosa (producción, usufructo), y el cambio una modificación del dominio. El intercambio de mercancías se efectúa gracias a la suspensión del uso; no se trata de una abstracción mental, sino de una abstracción real que el dinero materializa y que hoy ha desplazado al polo del uso casi completamente. Pero, al ser una institución social, el dinero puede adoptar tantas formas como la cultura lo propicie y su propia definición es un terreno disputable, abierto, sobre el que hoy parecería no poder avanzarse. En la actualidad, el nivel de dependencia frente al dinero ha aumentado hasta niveles inéditos en la historia, al punto de haber superado al propio discurso, en términos de espacio primordial y volumen de intercambio.

Dado que la economía, la filosofía o las ciencias sociales actuales han mostrado magros esfuerzos por avanzar más allá de las definiciones funcionales del dinero, es fundamental abrir el espectro a otras áreas. Mientras que Andy Warhol

27 Ambas cuestiones han sido también consideradas por el pensamiento francés, desde la década de 1960. Por otro lado, como ejemplos del contexto argentino actual, un escrito de Chiotarrab sobre el mercado laboral de las artes dejó ver el aspecto más social y colectivo de las obras, mientras que la muestra *La evaporación del encanto* de Nani Lamarque propuso una mirada mordaz sobre el mercado artístico.

money is art and working with money is art and good business is the best art". Joseph Beuys, from another perspective but convoking the same phenomenon, produced conceptual works (such as his famous *Kunst=Kapital*) and installations that demonstrated his unequalled robustness as a political-economy theorist. In a potent dialogue with economists and bankers entitled *What is Money?*, Beuys retook the concept of work in a wide sense, as 'creativity'. This was, on the one hand, in order to separate it from the advertising paradigm and, on the other, to try and look at art that can be socially applied. From this, *social sculpture* arose, together with the idea of art as individual or collective action capable of abolishing the power that the modern incarnation of money has developed over individuals ("liberating it from its present characteristics"). The aim was to mould it so that it did not kill or torment: liberating money from its accumulative use and societies from their dependence on it. Money is the most fetishised commodity, but its uses can be revisited on a level that Beuys considered both spiritual and political.

At various times in history (although never with the vigour of the present) money has slipped out of the control of the societies that created it, entering cycles of accumulation that dismember social relations and generate inequity. The difference is that today it has also moved apart from the comprehensive possibilities of the majority. Almost all current users of money are unaware of what it is and base their actions on false assumptions, dangerous to the continuity of human life. The insatiability that enables money is exacerbated by its contemporary supports, which grant it almost total liquidity. Today, the relation between money and world (or, more humbly, between money and commodities that can be purchased) is in its moment of greatest dislocation. The infinite character of virtual money collides with the finite world, the subsistence of which is at stake if the current life conditions are not modified in the short term. Be that as it may, money only has meaning if it circulates amongst the members of society, not if it is produced to be accumulated. According to the Marxist proposal, the major problem is that, in capitalism, money becomes exactly that: capital. In other words, it becomes part of a social relation based on the exploitation of the majorities in favour of the minorities. Today, accumulation is ideologically endorsed across the globe, together with the exaltation of the individual, competition and the acceleration of life. But if money represents the world, why is it in constant growth while the world, on the contrary, is destined to disappear?

For more than a century, economists have neither discussed nor investigated the nature of money, assuming a functional definition that could perhaps have served in the 19th Century, but that does not reflect the modern complexities of this social institution. Today, the adoration of money is at its apex. For this rea-

inauguraba el *money-art* con sus experimentos con dólares y afirmaba que "hacer dinero es arte, trabajar con dinero es arte y hacer buenos negocios es el mejor arte", Joseph Beuys –desde otra perspectiva, pero convocado por los mismos fenómenos– montaba conceptos (como su célebre *Kunst=Kapital*) e instalaciones donde daba cuenta de su inigualable solidez como teórico económico-político. En un potente diálogo con economistas y banqueros llamado *¿Qué es el dinero?*, Beuys retomaba el concepto de trabajo en un sentido amplio, como "creatividad", para, por un lado, separarlo del paradigma publicitario y, por el otro, ensayar una mirada sobre el arte que pudiese aplicarse socialmente. Así surgió *la escultura social* y una idea del arte como acción individual-colectiva capaz de abolir el poder que la encarnación moderna del dinero ha desarrollado sobre las personas ("liberarlo de sus características presentes"), para moldearlo de modo que no mate ni atormente: liberar al dinero de su uso acumulativo y a las sociedades de su dependencia. El dinero es la mercancía más fetichizada, pero sus usos pueden repensarse en un nivel que Beuys consideró a la vez espiritual y político.

Varias veces en la historia (aunque nunca con tanto vigor) el dinero se ha salido del control de las sociedades que lo han creado, entrando en ciclos de acumulación que desmiembran los lazos sociales y generan inequidad. La diferencia es que hoy se ha apartado, además, de las posibilidades comprensivas de la mayoría de las personas. Casi todos los usuarios actuales de dinero desconocen qué es y basan sus acciones en asunciones falsas y peligrosas para la continuidad de la vida humana. La insaciabilidad que habilita el dinero se ve exacerbada por sus soportes contemporáneos, que le dan una liquidez casi absoluta. Hoy la relación entre dinero y mundo (o, más humildemente, entre dinero y mercancías pasibles de ser compradas) se encuentra en su momento de mayor dislocación. El carácter infinito del dinero virtual choca contra un mundo finito, cuya subsistencia peligra si las condiciones de vida actuales no se modifican en el corto plazo. Sea como sea, el dinero sólo tiene sentido si circula entre los miembros de la sociedad, no si es producido para ser acumulado. Según el planteo marxiano, el problema mayor es que en el capitalismo el dinero se vuelve, precisamente, capital, es decir, se integra en una relación social basada en la explotación de las mayorías en favor de las minorías. Hoy la acumulación está ideológicamente avalada en todo el globo, junto con la exaltación de lo individual, la competencia y la aceleración de la vida. Pero si el dinero representa al mundo, ¿por qué el dinero crece constantemente y el mundo, al contrario, está destinado a desaparecer?

Hace más de un siglo que los economistas no discuten ni investigan la naturaleza del dinero, asumiendo una definición funcional que tal vez haya podido servir en el siglo XIX, pero que no refleja las complejidades de esta institución

son, the use of money in artworks is not a mere repetition of its sacralisation: it is precisely granting it a non-accumulative use, removing it from the circuit of financial speculation. This is why even without intention or consciousness, even with a merely cynical or avaricious air, the artist who produces this kind of works carries out a political action and a contribution to the critique of the current system, a profanation in the sense in which Agamben so poetically explained.²⁸ If we do not understand the sacralising logic behind the current use of commodities then we will not be able to deconstruct nor reconstruct them. Meanwhile, money continues in a phase in which it can buy dignity, work and creativity by blackmail and exploitation. The present currency bears a painful use from which it should be liberated, in order that it assist in the improvement of human life. However, this cannot occur automatically, or magically, but only through politics understood as collective action.

While it might seem that the use of money in artworks is a reinforcement of its sacralisation, it is, on the contrary, a democratising form that permits the coexistence of infinite users without cost or consumption. Beyond superfluous didactics or sweetened criticism, it is an act that allows us to view money as a creation, a collective and social production, the use of which can be politically modified. Money-art has a tenuous potential for misaligning the current character of money (although it is neither the only form nor probably the most effective) and it also shows an affinity between art and money in its mediality. Following the dethroning of the subject (and the object) by physics and philosophy, a science of mediality is claiming its place in language. A non-dogmatic economy becomes manifestly necessary. Is there an optimal use of money? It is not clear, but there could be a better use than the present one; a use that goes beyond the reproductive and accumulative form and moves towards emancipation; a use that does not harm human life and could even be thought of as a means of happiness.

The form that modern money has assumed has been naturalised as an unquestionable part of our reality, although now it is no more than a number on a paper or in our bank statement. That is why it is just as important to revisit its history (showing that it arose from practical rituals in which people linked with the divinities), as it is to remember that capitalism is not a mere economic regime. Capitalism is a worldview, the product of political struggles and not unrelated to its aesthetic, cultural, social and philosophical statistics. Money was born for trade with the gods and was only later equipped for mercantile exchange between humans. Nevertheless, modern economic theories attempt to explain money through

28 "If consecration was the term that designated the departure of things from the sphere of human rights, then profanation, on the contrary, meant to restore them to the free use of Man".

social. Hoy la adoración por el dinero se encuentra en su punto máximo. Por eso, utilizarlo en obras de arte no es una mera repetición de su sacralización: es precisamente darle un uso no acumulativo, quitarlo del circuito de la especulación financiera. De modo que, incluso sin intención o consciencia, incluso con mero afán cínico o avaricioso, quien realiza ese acto lleva a cabo una acción política y un aporte a la crítica al sistema actual, una profanación en el sentido en el que Agamben tan poéticamente lo ha expuesto²⁸. Si no comprendemos la lógica sacralizante detrás del uso actual de las mercancías no podremos deconstruirlas ni reconstruirlas. Mientras tanto, el dinero continúa en una etapa en la que puede comprar dignidad, trabajo y creatividad desde el chantaje y la explotación. La moneda actual porta un uso doloroso del que merece liberarse para ser un apoyo al mejoramiento de la vida humana, pero eso no puede ocurrir automática ni mágicamente, sino sólo a través de la política comprendida como acción colectiva.

Si bien podría parecer que usar dinero en obras de arte refuerza su sacralización, al contrario, es una forma democratizante que admite la convivencia de infinitos usuarios sin gastarse o consumirse. Es un acto que sirve (más allá de la didáctica superflua o la crítica edulcorada) para ver que el dinero es una creación, una obra colectiva y social y que su uso puede modificarse políticamente. El *money-art* tiene un tenue potencial para despojar al dinero de su carácter actual (aunque no sea la única forma ni seguramente la más efectiva) y además muestra la afinidad entre arte y moneda en su medialidad. Luego de una física y una filosofía que han destronado al sujeto (y al objeto), una ciencia de los medios clama su lugar en el lenguaje y una economía no-dogmática se vuelve manifestamente necesaria. ¿Hay un uso óptimo del dinero? No está claro, pero puede haber uno mejor que el actual, uno que, más allá de la forma reproductiva y acumulativa, tienda a la emancipación; un uso que no atente contra la vida humana y que se piense, incluso, como medio hacia la felicidad.

La forma que ha asumido el dinero moderno se ha naturalizado como una parte incuestionable de nuestra realidad, aunque ya no sea más que un número en un papel o en un extracto bancario. Por eso es tan importante rearmar su historia –y mostrar que ha surgido de prácticas rituales en las que las personas se vinculaban con las divinidades–, como recordar que el capitalismo no es un mero régimen económico sino una cosmovisión, producto de luchas políticas, que no es ajena a sus cifras estéticas, culturales, sociales y filosóficas. El dinero nació para comerciar con los dioses y más tarde fue equiparado con el trueque

28 "Si consagrar era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba por el contrario restituirlos al libre uso de los hombres".

a series of simple functions that respond to a determined model, which only reinforces the idea that it is natural or uniform over time. Money exists whenever there is incompleteness (non self-sufficiency), for it is the medium that enables contact between the heterogeneous. In that sense, it is always image, representation and presence of a lack; it necessarily implies a psychological leap, a grade of speculation or interpretation, and a landslide of the real. It is here that the permanent danger of its alienating emancipation is located.

Today it is vital to trace the diverse uses of money in order to situate it and consider it as a reflection of social relations that underlie the apparently obvious. If there were societies without a market and without currency, there would be possibilities for money that are not being explored. Rethinking the original sacred mark of this 'universal converter' that translates everything into an abstract value to be interchanged, allows us to question the accumulative anxieties from an antidogmatic, political perspective. It is very dangerous to forget the difference between means and end, given that the conceptual and symbolic charge that we install in money encapsulates a general concept of the good, the beauty and the truth.

It is possible – due to the literalisation of consciousness, the naturalisation of determined concepts and the assumption of biased readings of the supposed facts of reality – to believe that critical writing, investigation or political action are mere survivors from the past. As Ludueña Romandini says in his brilliantly rigorous examination of Warburg, the 'current state of affairs' would like to see out sources of inspiration dead but evoking their vitality is in itself a political act that can "take the reins of a new and completely unknown destiny".

In a similar sense, analysing the paintings of Gregory Sholette, Daniel Larkin compared non-televised political expressions to dark matter, which does not interact electromagnetically with the visible universe, but modifies it in gravitational terms. Today, physics supposes that about one third of existent material is dark matter, that is to say a great part of that which determines us remains beyond the field of the evident. Faced with the advance of the image and its deceptive lights, observing the darkness can be a refuge from which new sparks emerge. Similarly, in the face of the vertiginous current that carries fetishised money to be accumulated in the hands of a few, the gesture of removing it (even momentarily) from the market and locating it in the artistic environment becomes an invitation to contemplate, a possibility to interrupt the fast and furious rhythm of consumption and pause to look, think and allow other tonalities to make themselves present. Politics and art are creative forms in solidarity with criticism and the transformative potential of the contingent. For this reason, locating money in artworks constitutes an aesthetic, political and metaphysical act. Of course, this very specific

mercantil humano. Sin embargo, las teorías económicas modernas pretenden explicar el dinero a través de una serie de funciones simples, que responden a un modelo determinado que sólo refuerza la idea de que es natural o uniforme a través del tiempo. El dinero existe siempre que hay incompletud (in-auto-suficiencia), pues es el medio que posibilita el contacto entre lo heterogéneo. En ese sentido, es siempre imagen, representación y presencia de la falta; necesariamente implica un salto, un grado de especulación, de interpretación, de corrimiento del real. He allí el permanente peligro de su emancipación alienante.

Es central hoy rastrear los diversos usos que puede revestir el dinero para poder situarlo y pensarlo como reflejo de relaciones sociales que subyacen a lo aparentemente obvio. Si existieron sociedades sin mercado y sin dinero existen posibilidades para la moneda que no están siendo exploradas. Repensar la marca sagrada original de este "conversor universal", que traduce todo a un valor abstracto para ser intercambiado, nos puede habilitar para cuestionar las ansias acumulativas desde una perspectiva política, antidogmática. Es muy peligroso no recordar la diferencia entre medio y fin, ya que la carga conceptual y simbólica que se instala sobre el dinero sintetiza una concepción general acerca de lo bueno, lo bello y lo verdadero.

Es posible que, debido a la literalización de la conciencia, a la naturalización de determinados conceptos y a la asunción de lecturas muy sesgadas de supuestos datos de la realidad, pueda creerse que la escritura crítica, la investigación o la acción política son meras supervivencias del pasado. Como dice Ludueña Romandini en su brillante disquisición sobre Warburg, el "estado vigente de las cosas" querría ver muertas a nuestras fuentes de inspiración. Sin embargo, evocar su vitalidad es, en sí mismo un acto político que puede disponernos a "tomar las riendas de un nuevo destino del todo desconocido".

En sentido similar, analizando algunas pinturas de Gregory Sholette, Daniel Larkin comparó las expresiones políticas no-televisivas con la materia oscura, que no interactúa electromagnéticamente con el universo visible, pero al que modifica en términos gravitacionales. Hoy la física supone que cerca de un tercio de la materia existente es oscura, esto significa que gran parte de lo que nos determina queda fuera del campo de lo evidente. Frente al avance de la imagen y las luces como engaño, observar la oscuridad puede ser un refugio desde el cual surjan nuevos destellos. Asimismo, de cara a la vertiginosa corriente que lleva al dinero fetichizado hacia su acumulación en unas pocas manos, el gesto de quitarlo (aunque sea momentáneamente) del mercado y emplazarlo en el entorno artístico es una invitación a la contemplación, una posibilidad para interrumpir el veloz y feroz ritmo del consumismo y detenerse a mirarlo, a pensar sobre él y

use of money is no more than a form (not even the most practical) of profanity, yet perhaps today the most important is not to look for effectiveness but rather those tiny traces of dark matter that can twist gravity.

In the present day, using money implies quite a bit of work and an important set of assumptions that sustain a growing inequality and with which the greater part of humanity is compromised, either through convenience or ideology. We live for money, under the phantasmagorical bewitchment of piling it up unlimitedly, although now it does not represent anything and perhaps in the near future there will be nothing left to buy. In the same way, we live for Internet algorithms, to the point that humanity is abandoning its status as carrier of knowledge (the *logos* of the ancient Greek). Today, everyone is geo-locatable, able to be situated in a market niche and understandable as continual producer of data, which is captured by a digital entity that then classifies and catalogues it according to marketing and consumption, in what doubtlessly constitutes the original accumulation for the next oppressive form. Although the time of the humans may already have definitively passed, awareness of the material aspect of money (or the Internet) is a starting point for the recuperation of a possible politics. Even if we steer ourselves necessarily towards extinction, as humans we should be concerned to conserve social ties and not to commit suicide. Fighting the dangers of disclosure, dogma and incontestable truth is fundamental. In the end, the most distinctive feature of humanity is its contingent form of being; money can always be melted down and take new forms. And although today the autonomy of art is in a moment of low intensity, the works made with money hold the subtle capacity to help us in the work of polishing the gold until we achieve some reflection.

dejar que otras tonalidades se hagan presentes. La política y el arte son formas creativas solidarias con la crítica y la potencia transformadora de lo contingente. Por eso, emplazar dinero en obras de arte constituye un acto estético, político y metafísico. Desde ya que este uso tan específico del dinero no es más que una forma de profanación (y ni siquiera la más práctica), pero tal vez hoy lo más importante no sea buscar efectividad sino aquellas diminutas trazas de materia oscura que pueden torcer la gravedad.

Utilizar dinero en la actualidad implica un gran trabajo y una serie importante de asunciones (que sustentan una creciente inequidad), con las que la mayor parte de la humanidad está comprometida por conveniencia o ideología. Ahora se vive para el dinero, bajo el embrujo fantasmagórico de amontonarlo ilimitadamente, aunque ya no represente nada o (tal vez en un futuro cercano) ya no quede nada para comprar. Del mismo modo se vive para los algoritmos que utiliza Internet, al punto que la humanidad está abandonando su ser como portadora del *logos*. Hoy cada persona es geolocalizable, pasible de ser situada en un nicho del mercado e inteligible como existencia en permanente producción de datos, que son captados por una entidad digital que la clasifica y cataloga en función de la publicidad y el consumo, en lo que constituye sin duda la acumulación originaria para la próxima forma opresiva. Aunque tal vez ya haya pasado definitivamente el tiempo de los humanos, ser conscientes del aspecto material del dinero (o de Internet) es un punto de partida para la recuperación de una política posible. Aunque nos encaminemos necesariamente hacia la extinción, en tanto que humanos deberíamos preocuparnos por no suicidarnos y conservar los lazos sociales, de modo que luchar contra los peligros de la revelación, el dogma y la verdad incontestable es fundamental. Al fin y al cabo, lo más distintivo de la humanidad es su ser en la contingencia; las monedas siempre pueden fundirse y tomar nuevas formas. Y aunque hoy la autonomía del arte se encuentre en una etapa de baja intensidad, las obras hechas con dinero portan la sutil capacidad de ayudarnos en el trabajo de pulir el oro hasta lograr la reflexión.

Bibliografía

Bibliography

- Abbott, Andrew. "The future of the social science / L'avenir des sciences sociales". *37e conférence Marc Bloch*. Université Paris-Sorbonne, 2015.
- Adorno, Theodor W. "Commitment". *Notes to Literature*, Vol. II. Columbia University Press. New York, 1992 [1970].
- Agamben, Giorgio. *Stanze. La parola ed il fantasma nella cultura occidentale*. Einaudi. Torino, 2011 [1977].
- *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Einaudi. Torino, 2005 [1995].
- *Profanazioni*. Nottetempo. Roma, 2005.
- *La potenza del pensiero: Saggi e conferenze*. Neri Pozza. Vicenza, 2005.
- Aristóteles. *Política*. Trad. Julián Marías; María Araujo Fernández. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. Madrid, 1997.
- *Ética nicomaquea*. Trad. Julio Pallí Bonet. Gredos. Madrid, 1995.
- Baudrillard, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Gallimard. Paris, 1976.

- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Trad. L. Fernández Castañeda, I. Herrera, F. Guerrero. Akal. Madrid, 2005.
- “Kapitalismus als Religion”. *Gesammelte Schriften*. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1991, vol. VI, pp. 100-103 (n. 690-691).
- “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”. Trad. Jesús Aguirre. *Discursos Interrumpidos*. Taurus. Buenos Aires, 1989, vol. I, pp. 14-59.
- *Calle de sentido único*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Akal. Madrid, 2015.
- Benveniste, Émile. *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Taurus. Madrid, 1983.
- Beuys, Joseph. *Was ist Geld? Eine Podiumsdiskussion*. FIU-Verlag. Wangen, 2009.
- Boneu, Pablo. *Instrucciones para destruir dinero*. Galería Hilario Galguera. México D.F., 2012.
- Borisonik, Hernán. *Dinero sagrado. Política, economía y sacralidad en Aristóteles*. Miño y Dávila editores. Buenos Aires, 2013.
- (ed.). *Pecunia. Diez escritos políticos sobre economía*. Teseo. Buenos Aires, 2016.
- “Sobre dinero y fetichismo en sentido extramoral”. *Nombres. Revista de filosofía* n° 30. Universidad Nacional de Córdoba, 2016.
- “El avaro. Crónica de un carácter”. En Vernik, E.; Borisonik, H. (eds.). *Georg Simmel, un siglo después. Actualidad y perspectiva*. CLACSO-IIGG. Buenos Aires, 2016, pp. 79-90.
- Burrello, Marcelo G. *Autonomía del arte y autonomía estética*. Miño y Dávila editores. Buenos Aires, 2012.
- Calabrese, Omar. *L'arte dell'autoritratto: storia e teoria di un genere pittorico*. La Casa Usher. Firenze, 2010.
- Cauquelin, Anne. *Las teorías del arte*. Trad. Michèle Guillermon. Adriana Hidalgo. Buenos Aires, 2012.
- Chiotarrab, Guadalupe. “Las nuevas economías del arte”. *Bordes*, 12/VII/2016.
- Coccia, Emanuele. *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Trad. María Teresa D'Meza. Adriana Hidalgo. Buenos Aires, 2007.
- *La vida sensible*. Trad. María Teresa D'Meza. Marea. Buenos Aires, 2011.
- Cometti, Jean Pierre; Quintane, Nathalie. *L'art et l'argent*. Éditions Amsterdam. Paris, 2017.
- Coutinho, Wilson. “A Estratégia de Cildo Meireles”. *Arte Hoje* n° 13 (1978).
- de Beaufort, Amélie; Baumann, Pierre (eds.). *L'Usure* (2 vols.). Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Bruxelles, 2016.
- De Brosses, Charles. *Du culte des dieux fétiches ou Parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie*. 1760 [online: <https://goo.gl/lxBQme>].
- Del Percio, Enrique. *La condicion social consumo poder y representacion en el capitalismo tardio*. Altamira. Buenos Aires, 2006.
- Durkheim, Émile. “Revue: Simmel – Philosophie des Geldes”. *L'Année Sociologique* n°5 (1900/1901), pp. 140-145.
- *Les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie*. F. Alcan. Paris, 1912 [online: <https://goo.gl/X6nDWn>].
- Epicuro. *Obras*. Tecnos. Barcelona, 1991.
- Ferenczi, Sándor. “Ontogenesis of the Interest in Money”. *First Contributions to Psycho-analysis*. Karnac. London / New York, 1994.
- Fraser, Andrea. “There's No Place Like Home / L'1% C'est Moi”. *Continent* 2(3), 2012, pp. 186-201.
- Freud, Sigmund. “Tres ensayos de teoría sexual” (1905). *Obras completas*. Trad. José L. Etcheverry. Amorrortu. Buenos Aires, 1992, volumen 7, pp. 109-224.
- “Carácter y erotismo anal” (1908). *Ibid.*, volumen 9, pp. 149-158.
- “Trabajos sobre metapsicología” (1915). *Ibid.*, volumen 14, pp. 99-255.
- Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is there no alternative?* Zero Books. Winchester, 2009.
- Foucault, Michel. “Qu'est-ce qu'un auteur?”. *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 3, 63e année, 1969, pp. 73-104 (débat avec M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl).
- *La peinture de Manet*. Editions du Seuil. Paris, 2004.
- Fukuyama, Francis. “The End of History?”. *The National Interest*, Summer 1989.
- *The end of history and the last man*. Free Press. New York, 1992.
- Ganahl, Rainer. *Money and Dreams: Counting the Last Days of the Sigmund Freud Banknote*. Spring Publications. Putnam, 2005.
- Glusberg, Jorge. *Myths and magic on fire, gold and art*. AICA. Buenos Aires, 1979.
- Goetzmann, William N.; Renneboog, Luc; Spaeniers, Christophe. “Art and Money”. *NBER Working Paper* n° 15502, 2009 [online: <https://goo.gl/85ihfe>].
- Gottfried, Gabriel. “Aesthetics and political iconography of money”. In Hebel, Udo; Wagner, Christoph (Eds.). *Pictorial cultures and political iconographies*. De Gruyter. Berlin, 2011.
- Graves, Lucas. *Deciding What's True. The Rise of Political Fact-Checking in American Journalism*. Columbia University Press. New York, 2016.
- Groys, Boris. “The Truth of Art”. *e-flux journal* n° 71.
- “Towards the New Realism”. *e-flux journal* n° 77.
- Haiven, Max. *Cultures of Financialization: Fictitious Capital in Popular Culture and Everyday Life*. Palgrave Macmillan. Basingstoke, 2014.
- “Art and money: Three aesthetic strategies in an age of financialisation”. *Finance and Society* 1(1), 2015, pp. 38-60.
- Herman, Edward S.; Chomsky, Noam. *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. Pantheon Books. New York, 1988.
- Higgs, John. *The KLF: Chaos, Magic and the Band Who Burned a Million Pounds*. Orion Publishing Co. London, 2013.
- Holten, Johan (Dir.). *Gutes böses Geld. Eine Bildgeschichte der Ökonomie / Money, Good and Evil. A Visual History of the Economy*. Kerber. Berlin, 2016.
- Honour, Hugh; Fleming, John. *A World History of Art*. Laurence King. London, 2009.
- Hughes, Robert. “On Art and Money”. *The New York Review of Books*, Dec/1984.
- Ingham, Geoffrey. *The Nature of Money*. Polity Press. Malden, 2004.
- Ipar, Ezequiel. “El misterio del dinero y la tragedia de la representación artística”. En Borisonik, H. *Pecunia. Diez escritos políticos sobre economía*. Teseo. Buenos Aires, 2016, pp. 175-194.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. Cornell University Press. Ithaca, 1981.
- *Representing Capital: A Reading of Volume One*. Verso. New York, 2011.
- Kant, Immanuel. *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 2007.
- Kraay, Colin. “Hoards, Small Change and the Origin of Coinage”. *Journal of Hellenic Studies* n° 84, 1964, pp. 76-91.
- Kurnitzky, Horst. *La estructura libidinal del dinero*. Trad. Félix Blanco. Siglo XXI. México D.F., 1992.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire, tome 11 : Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil. Paris, [1964] 1990.
- Larkin, Daniel. “Dark Matter as a Metaphor for Arts Activism”. *Hyperallergic*, 1/2017.
- Laum, Bernhard. *Heiliges Geld. Eine historische Untersuchung über den sakralen Ursprung des Geldes*. Semele. Berlin, 2006 [1924].
- Locke, John. *The Works of John Locke in Nine Volumes*. Rivington. London, 1824 [online: <https://goo.gl/VAjRTE>].
- Ludueña Romandini, Fabián. *La comunidad de los espectros I. Antropotecnia*. Miño y Dávila editores. Buenos Aires, 2010.
- *Principios de Espectrología. La comunidad de los espectros II*. Miño y Dávila editores. Buenos Aires, 2010.
- *Más allá del principio antrópico: hacia una filosofía del Outside*. Prometeo. Buenos Aires, 2012.
- *Aby Warburg. El ascenso de Atlas*. Miño y Dávila editores. Buenos Aires, 2017.
- Marx, Karl. *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie*. Anaconda Verlag. Köln, 2009.

- Menen, Aubrey. *Art & Money*. McGraw-Hill. New York, 1980.
- Mill, John Stuart. *Principles of Political Economy with some of their Applications to Social Philosophy*, 1848 [online: <https://goo.gl/mPLFkD>].
- Nancy, Jean-Luc. *El arte hoy*. Trad. Carlos Pérez López y Daniel Álvaro. Prometeo. Buenos Aires, 2014.
- Nietzsche, Friedrich. *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*. 1873 [Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. Trad. Luis L.M. Valdés y Teresa Orduña. Tecnos. Madrid, 1990].
- Orwell, George. 1984. Secker & Warburg. London, 1949.
- Parry, Jonathan; Bloch, Maurice. *Money and the Morality of Exchange*. Cambridge University Press. Cambridge, 1989.
- Platón. *República*. Trad. Conrado Eggers Lan. Gredos. Madrid, 1999.
- *Leyes*. Trad. Francisco Lisi. Gredos. Madrid, 1999.
- Polanyi, Karl. "Aristotle Discovers The Economy". Polanyi; Arensberg; Pearson. *Trade and Market in the Early Empires: Economies in History and Theory*. Free Press. Glencoe, 1957.
- Review: "Akureyri Art Museum - CASH MONEY IN THE ARCTIC, a project by Ashkan Sahihi". *e-flux journal*, Jan 2005.
- Rockhill, Gabriel. *Radical History & the Politics of Art*. Columbia University Press. New York, 2014.
- Schmandt-Besserat, Denise. *How Writing Came About*. University of Texas Press. Austin, 1996.
- *When Writing Met Art*. University of Texas Press. Austin, 2007.
- Scott-Smith, Giles; Krabbendam, Hans (Eds.). *The Cultural Cold War in Western Europe 1945—1960*. Frank Cass. London, 2003.
- Shell, Marc. *Art and Money*. University of Chicago Press. Chicago, 1994.
- Sholette, Gregory; Ressler, Oliver (eds.). *It's the Political Economy, Stupid. The Global Financial Crisis in Art and Theory*. Pluto Press. London, 2013.
- Siegel, Katy; Mattick, Paul. *Art Works. Money*. Thames & Hudson. New York, 2004.
- Simmel, Georg. *Philosophie des Geldes*. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 2011.
- Sohn-Rethel, Alfred. *Trabajo intelectual y trabajo manual. Crítica de la epistemología*. Ediciones 2001. Barcelona, 1980.
- Steyerl, Hito. *The Wretched of the Screen*. Sternberg Press. New York, 2013.
- Stonor, Frances. *Who Paid the Piper?: CIA and the Cultural Cold War*. Granta Books. London, 1999.
- "The Art Market" (Dossier), *Time*. 24/Nov/1961 [online: <https://goo.gl/is8dpI>].
- Tylor, Edward. *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom*. John Murray. London, 1920.
- Veroni, Ral. *Lucha por la vida | Struggle for Life*. Pequeño editor. Buenos Aires, 2003.
- Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Alianza. Madrid, 2005.
- *Atlas Mnemosyne*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Akal. Buenos Aires, 2010.
- *La pervivencia de las imágenes*. Trad. Felisa Santos. Miluno. Buenos Aires, 2014.
- Will, Edouard. "De l'aspect éthique des origines grecques de la monnaie". *Revue Historique* vol. CCXII, n° 2, 1954, pp. 209-231.
- "Trois quarts de siècle de recherches sur l'économie grecque antique". *Les Annales* n° 19, 1954, pp. 7-22.
- "Réflexions et hypothèses sur les origines du monnayage". *Revue Numismatique* vol. 17, 1955, pp. 5-23.
- Zelizer, Viviana. *The social meaning of money. Pin money, poor relief & other currencies*. Basic Books, New York, 1994.

Apéndices

Appendices

Esa es un poco mi obsesión, que el presente no fuera individual sino que hubiera una idea de cultura en gestación, una emergencia de algo.

Roberto Jacoby

To form part of Venus “is to form part of something where emotion, desire, production and the social combine, are added to and multiplied. In this sense the political, the emotional, the technological and the artistic all form part of the same.”¹

In 2001 -the same year in which a long and devastating decade of social plundering finally led to the explosion of the most severe social crisis ever experienced in Argentina- *Proyecto Venus* (2001-2006)² emerged in Buenos Aires,

1 Multiplicity Conference’ (held in Tatlin under the banner of Project Venus and published in the visual art magazine *Ramona*, *Revista de Artes Visuales* #33 July/August 2003).

2 As summarized by Mariana ‘Kiwi’ Sainz in her article that appeared in the cultural supplement of the national daily newspaper *Clarín*: ‘Although Project Venus appeared immediately after the uprising of

Formar parte de Venus “es formar parte de algo donde lo afectivo, el deseo, la producción y lo social se amalgaman, se suman y multiplican. En este sentido lo político, lo afectivo, lo tecnológico y lo artístico forman parte de lo mismo”¹.

En el año 2001, el mismo año que estallaba la crisis social más cruda que viviera Argentina luego de una larga y devastadora década de despojo neoliberal, surgía en Buenos Aires el *Proyecto Venus* (2001-2006)². Impulsado por Roberto

1 Encuentro Multiplicidad (realizado en Tatlin en el marco del Proyecto Venus, publicado en *Ramona*, *Revista de Artes visuales*, n°33 julio/agosto 2003).

2 Recapitula al respecto Mariana “Kiwi” Sainz en un artículo de su autoría aparecido en el suple-

launched by Roberto Jacoby³ and a series of individuals linked to the local art scene. The system of exchanges created under that name was to take form on the basis of two interconnected strategies. On the one hand, the launch of their own currency, the *venus*, destined to circulate amongst the members of a porous collective - some 70 people at the beginning, growing to 500 by 2006 - who could use it to exchange symbolic and material objects of all sorts. On the other hand, a virtual platform - an open source website - in which the exchanges proposed by the members of the group would be announced and given visibility. Through the latter medium, a series of more or less distant observers could bear witness to the development of the transactions at play and the different instances of virtual and/or face-to-face interaction and participation that the experiment brought about.

Amongst its main objectives, the project proposed to make visible an emergent community of producers from different fields: initially artists, musicians, scientists and writers. The first network of affinities promised to expand specific instances of online and offline relations. Entry was by invitation of a Venusian and by then making an offer on the site. Once the first network had taken form, the project - under its own dynamic - further extended its reach to those who had not participated in the base community. Participants were attracted who heard from other channels about the activities generated in the project, as well as occasional 'passers-by' on the net. In this way - through the logic of exchange - the project managed to multiply and augment the diversity of relations, overflowing towards other spheres and spaces. The very nature of the project, in creating a zone of public exchanges through the website but not controlling the later route of the relationships that were entered into, made it a source of unpredictable events and journeys that would stay in the invisible space beyond the monitoring of the virtual interface (Laddaga, 2006).

Jacoby³ y una serie de personas vinculadas a la escena artística local, el sistema de intercambios concebido bajo ese nombre tomaría forma a partir de dos estrategias interconectadas. Por un lado, la puesta en circulación de una moneda propia, el *venus*, destinada a moverse entre los miembros de un poroso colectivo -unas 70 personas al inicio que ascenderían a 500 en 2006- quienes podrían usarla para intercambiar objetos materiales y simbólicos de toda índole. Por el otro, una plataforma virtual -un sitio web *open source*- en el cual se anunciarían y visibilizarían los intercambios propuestos por los integrantes del grupo y por medio del cual una serie de observadores -más o menos distantes- podrían atestiguar el desenvolvimiento de las transacciones en juego y las distintas instancias de interacción y participación -virtuales y/o cara a cara- a las que el experimento iría dando lugar.

Así, el proyecto se proponía como uno de sus objetivos principales hacer visible una comunidad emergente de productores de distintos campos, entre los que se contaban inicialmente artistas, músicos, científicos y escritores. Una vez materializada esta primera red de afinidades -que prometía expandir instancias concretas de relación *on* y *off line*- la propia dinámica del proyecto, al que se podría ingresar por invitación de un venusino y haciendo la correspondiente oferta en el sitio, iría extendiendo su visibilidad a quienes no participaran de la comunidad de base, es decir, tanto a quienes por distintos canales se enteraran y tomaran parte en las actividades desde allí generadas como a los ocasionales transeúntes de la red. De este modo se lograría, a partir de la lógica del intercambio, multiplicar y amplificar la diversidad de esas relaciones, desbordando hacia a otras esferas y espacios que, por la propia naturaleza del proyecto -que haría pública una zona de los intercambios a través del sitio web pero no controlaría el itinerario posterior de cada una de las relaciones entabladas-, serían fuente de acontecimientos y trayectos impredecibles en ese otro espacio invisible que quedaría por fuera del monitoreo de la interface virtual (Laddaga, 2006).

December 19 [2001], it had begun to gestate much earlier. The artist and sociologist Roberto Jacoby had been devising it since the 80s, it had its predecessor in 'Chacra99' - the 'techno idyllic' lab in Parque Leloir [Argentina] - and began to take shape between 2000 and 2001 in the Sunday intellectual encounters known as 'Plácidos Domingos' where the proposal was made to imagine a utopian society with its own microeconomy." See "Proyecto Venus: en busca de nuevas formas de vida". Published 16/Dec/11. Available [in Spanish] on <https://goo.gl/RECCAY>.

3 Roberto Jacoby was born in Buenos Aires in 1944. He is considered one of the pioneers of conceptual art. Almost all his work has been produced collaboratively. In the 60s he participated in the Di Tella institute of cultural investigation and in the multidisciplinary artwork 'Tucumán arde' [Tucuman burns]. He was lyricist for the group Virus and founder of the anti-disco movement Club Eros, *ramona* magazine and Project Venus. In 2011 the Reina Sofía museum in Madrid presented a broad retrospective of his work entitled 'Desire is born from collapse' and edited a publication that compiles his artworks, actions and concepts from 1966 to 2011. He was a recipient of the Guggenheim award and currently directs CIA, the centre for artistic investigations.

mento cultural del diario *Clarín*: "Si bien PV se materializó en el momento inmediatamente posterior al estallido del 19 de diciembre, había comenzado a gestarse mucho antes. El artista sociólogo Roberto Jacoby lo venía elucubrando desde los 80, tuvo su prehistoria en Chacra99 -laboratorio tecnobucólico en Parque Leloir- y comenzó a diseñarse entre 2000 y 2001 en *Plácidos Domingos*, encuentros intelectuales dominicales en los que se propuso imaginar una sociedad utópica con su propia microeconomía". Ver "Proyecto Venus: en busca de nuevas formas de vida". Aparecido el 16/12/2011 [online: <https://goo.gl/RECCAY>].

3 Roberto Jacoby nació en Buenos Aires en 1944. Es considerado uno de los pioneros del arte conceptual. Casi toda su obra fue producida en forma colaborativa. En los 60s participó en el Di Tella y en Tucumán Arde. Fue letrista de Virus y fundador del Club Eros, revista *Ramona* y Proyecto V. En 2011 el Museo Reina Sofía de Madrid realizó una amplia retrospectiva denominada "El deseo nace del derrumbe" y editó un volumen que recoge sus obras, acciones y conceptos desde 1966 hasta la actualidad. Recibió la beca Guggenheim y actualmente dirige el Centro de Investigaciones Artísticas.



Experimental community, collaborative project, friendship technology, artificial social life, reinvention of the common, emotional ecology, implausible phalanstery, techno cultural bonfire or cultivating stew of mutant experiences are just some of the names designated to this initiative. From the beginning, the launch of a parallel currency was about spending, about squandering as counterpoint to accumulation and about desire as something completely different from the satisfaction of a necessity.

In this specific sense, Venus actively differentiated itself from the common model of spaces of exchange that were constantly multiplying across Argentine neighbourhoods and cities of that time, as the social crisis grew. Refusing the logic of these and other survival tactics developed in the same years, the project aimed to convert itself into a practical interrogation of monetization in general as well as a device to reveal the variety of knowledge within the community (Laddaga, 2006) in which the new currency began to circulate. Bearing this in mind, now more than fifteen years on from those days of total uncertainty, perhaps it is also useful to remember that the emergence of this 'money of desire', this type of rare anti-money⁴ that was the founding action and unique stamp of the Venusian community, occurred during the collapse of the national currency itself in Argentina and in an everyday economy of catastrophe. From this perspective, the appear-

Comunidad experimental, proyecto colaborativo, tecnología de la amistad, vida social artificial, reinención de lo común, ecología afectiva, falansterio disparatado, tecno-fogón cultural o caldo de cultivo de experiencias mutantes, son algunas de las denominaciones que recibió esta iniciativa en la cual la puesta en circulación de una moneda paralela se concibió desde el inicio bajo el signo del gasto, del derroche como contrapartida de la acumulación, y del deseo como algo completamente distinto de la satisfacción de una necesidad.

En este preciso sentido, Venus se diferenció activamente de los clásicos espacios de trueque que al ritmo de la crisis social proliferaron sin pausa en barrios y ciudades argentinas por aquellos tiempos. Irreducible a la lógica de estas y otras tácticas de supervivencia gestadas por los mismos años, el proyecto quiso convertirse en una interrogación práctica sobre la monetarización en general y en un artefacto de revelación de saberes dispersos en la comunidad (Laddaga, 2006) en que la nueva moneda comenzaba a circular. Teniendo presente esto último, tal vez no sea inútil recordar también –a más de quince años de aquellos días de total incertidumbre– que la emergencia de esta moneda “del deseo”, una especie de rara anti-moneda⁴ –gesto instituyente y marca singular de la comunidad venusina– se produjo mientras el colapso de la propia moneda nacional enunciaba por sí mismo en la Argentina de entonces, hasta dónde se

⁴ The venus circulated in the form of banknotes. Legend has it that, like all currency, the issued banknotes had their 'backing', but in the form of marihuana and bottles of wine, or at least this is how Roberto Jacoby recounts it, in an interview that can be consulted [in Spanish] on <https://goo.gl/VXSDqP>. The decision to use a 'physically real' currency was deliberate. It was concerned, in effect, with real exchanges, between real people, with a 'real' currency. In this way, it highlighted something of the paradox of a moment in history in which across the length and breadth of the country, supposedly official currencies were acquiring a position nearer the fictional: in 2012 approximately 17 pseudo-currencies were in circulation in Argentina.

⁴ Los venus circularon en forma de billetes. Según cuenta el mito, como toda moneda, los billetes emitidos tenían su respaldo en botellas de vino y marihuana. Así lo refiere Roberto Jacoby en una entrevista que puede consultarse en <https://goo.gl/lbL4OV>. La materialidad física de la moneda fue una decisión deliberada. Se trataba, en efecto, de intercambios reales, entre personas reales, con una moneda “real”. Así se hacía visible algo del orden de la paradoja en un momento en que monedas supuestamente “reales” adquirirían, a lo largo y ancho del país, una forma más bien cercana a lo ficcional: en el año 2002 circulaban en Argentina aproximadamente unas 17 pseudo o cuasi-monedas.

ance of Venus is interesting less as the emergence of the new experiential, relational or collaborative art that was beginning to be seen on global artistic scene at the time than as a live, dynamic investigation, above all specifically situated in *that* Buenos Aires of the beginning of the millennium.

In its own words, Venus tried to articulate a 'self-managed micro society', a network of groups and individuals that wished to exchange goods, services, abilities and knowledge [...]; both an economic *game* and a *political* experiment, in constant flux due to the unpredictable combinations of projects and desires".⁵ The latter were also conceived in the form of festivals, conferences, fairs and discussions that were to make the life of the group an *observed life*. An observed life - Reinaldo Laddaga suggested - not only for the participants of the system but also for all the witnesses of the daily unfolding of offers and presentations in the website. The exchanges were increasingly complex or inventive, as if previously unexpressed desires had discovered a language befitting their simplicity or extravagance."⁶

What type of knowledge was mobilised in this experience of collective organisation? What experiences and encounters grew from this articulation between words and images, these conversations both within and beyond virtual space? What can be said about the multitude of acts of self-exposure or self-exhibition that formed Venus as an interrogation of the state of social relations, material life, the physical body and desires? Why exhibit these in the language of offer and demand?

In response to these questions one could cite an interview with Kiwi Sainz who, on weighing up the experience, pointed out that "Venus - currency of desire - operated as a means of exchange and communication. Not only was it a unit of value but also a tool of self-government. It was a symbol of belonging to the group and (as defined by Reinaldo Laddaga) an 'ethical device' that permitted the circulation of trust and friendship amongst the participants. In Venus, the exchanges were the moments of socialization in the network. The aim was always to encourage *the* logic of spending rather than profiteering accumulation: in Venus s/he who spent more, was richer in connections, tales and people".⁷

Thus it is possible to observe, in the heart of the initiative, a series of proposals that could be summarized as: a concern with the construction and linking of

había llegado –se podía llegar– en la economía cotidiana de la catástrofe. De ahí también que el surgimiento de Venus interese menos como emergente del nuevo arte experiencial, relacional o colaborativo que comenzaba a ensayarse en la escena artística global que como investigación viva, dinámica y sobre todo situada en *esa* Buenos Aires de principios de milenio.

En sus propios términos, Venus trató de articular una "micro-sociedad autogestionada, una red de grupos e individuos que quieren intercambiar bienes, servicios, habilidades y conocimiento [...] un *juego* económico y un experimento *político*, que está en cambio continuo gracias a las imprevisibles combinaciones de los proyectos y deseos"⁵. Estos últimos se delinearón también en la forma de festivales, congresos, ferias y discusiones que harían de la vida de ese grupo una *vida observada*. Vida observada –sugirió Reinaldo Laddaga– por los participantes del sistema y por todos los testigos de ese despliegue diario de ofertas y presentaciones aconteciendo en el sitio web donde los intercambios serían cada vez más complejos o inventivos, como si deseos antes informados hubieran encontrado un lenguaje adecuado a su simpleza o extravagancia"⁶.

¿Qué tipo de saberes se movilizaron en esta experiencia de organización colectiva? ¿A qué experiencias y encuentros dio lugar esta articulación entre imágenes y palabras, en suma, estas conversaciones dentro y fuera del espacio virtual? ¿Y qué decir de la multitud de actos de autoexposición y autoexhibición que modularon la forma Venus como interrogación sobre un estado de las relaciones sociales, un estado de la vida material, un estado de los cuerpos y deseos? ¿Y por qué exponerlos en el lenguaje de la oferta y la demanda?

En respuesta a estas preguntas podría citarse a Kiwi Sainz, quien puntualizaba en una entrevista, haciendo un balance de la experiencia, que "Venus –moneda del deseo– operó como medio de intercambio y comunicación. No sólo fue una unidad de valor sino una herramienta de soberanía, un símbolo de pertenencia al grupo y un "artefacto ético" –tal la definición de Reinaldo Laddaga–, que permitió la circulación de confianza y amistad entre los participantes. En Venus, los intercambios eran *los* momentos de socialización dentro de la red. Se buscó siempre estimular la lógica del gasto antes que la de la acumulación usurera: en Venus el que más gastaba, más rico era en conexiones, relatos y gentes"⁷.

5 This phrase is from the presentation of Project Venus that can be read on <https://goo.gl/509olj>.

6 In the book *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes* (Adriana Hidalgo, 2006) the Rosarian critic Reinaldo Laddaga includes a lucid analysis of Project Venus together with other collaborative productions undertaken by writers and artists under the umbrella of a 'new culture in the arts'.

7 "Proyecto Venus: en busca de nuevas formas de vida", *op. cit.*

5 Esta frase corresponde a la autopresentación del Proyecto Venus que puede leerse en la página web de la Fundación Start [<http://www.fundacionstart.org.ar/node/15>].

6 En su libro *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes* (Adriana Hidalgo editora, 2006) el crítico rosarino Reinaldo Laddaga incluye un lúcido análisis del Proyecto Venus junto con otras producciones colaborativas emprendidas por escritores y artistas en el marco de lo que denomina una "nueva cultura de las artes".

7 "Proyecto Venus: en busca de nuevas formas de vida", *op. cit.*

social spaces within the concrete web of the concrete city; a replacement of the focus on individual production with the prioritisation of reception, in contexts of interaction and co-presentation; an emphasis on the risky and unpredictable circulation of senses in a simultaneousness of exchange and actions; an insistence on process rather than product (the artwork); a distinction of spheres for synergy or lack-of-differentiation, understood as a privileged form of being-together. Consequently, this aesthetic united with the social practices also assumed an ethic that we can call 'communicative'. This did not involve the mobilization of rational discourses (in other words, falling outside Habermas's orbit) but rather the practical investigation of a space and a desired evolution. The rhythm of the communication from that perspective was marked out by the undulation and frequency of desires and friendships arising from the multiplying symbolic interchanges. It made itself inseparable from the development of a space experienced as and invested with emotion as raw material, cornerstone and memory of new experiences of social bonding. In this sense, Venus, unlike other digital communities, also emphasised the need for its members to have real faces and to present themselves with their real names, in order to be responsible for their words and actions before the others.

Unlike traditional communities, formulated according to a series of positive characteristics, one could think of new community bodies such as Venus more as emulating a weaving spider. They secreted paths and roots, and so, togeth-



Así es posible advertir, en el corazón de la iniciativa, una serie de presupuestos que podrían sintetizarse en una preocupación por los vínculos y la construcción de espacios de sociabilidad en la trama concreta de una ciudad concreta, el foco en la producción individual desplazado por la primacía de la recepción en contextos de co-presencia e interacción, la centralidad de la azarosa e imprevisible circulación de sentidos en una simultaneidad de intercambios y acciones, la insistencia en el proceso y no en el producto (la obra), y la distinción de esferas por una indiferenciación, una sinergia, comprendida como forma privilegiada del estar-juntos. De modo que esta estética amalgamada a las prácticas de sociabilidad supuso también una ética que podemos llamar "comunicativa" pero que no involucró la movilización de discursos racionales (es decir, que cayó por fuera de la órbita habermasiana) sino la investigación práctica de un espacio y un devenir deseante. El pulso de la comunicación desde esta perspectiva, trazado por el ritmo y la frecuencia de los desos y amistades surgidos de la multiplicación de los intercambios simbólicos, se hizo inseparable de la gestación de un espacio vivido e investido de afecto como materia, fundamento y memoria de nuevas experiencia del lazo social. En este sentido Venus enfatizó también, a diferencia de lo que acontece en otras comunidades digitales, la necesidad de que sus miembros tuvieran un rostro verdadero y se presentaran con sus verdaderos nombres para ser responsables de sus palabras y acciones ante los demás.



er with individual memory, a profoundly spatial collective or communal memory took form. They distinguished themselves from their forerunners in their management of temporary and renewable values and myths, much more mobile and flexible than those identified with the celebration of a ritual of unchangeable and enduring origin. One could say that they aimed to form trails rather than lineal paths; to make visible conversations and routes. Their spaces appropriated at the same time as they produced and, in continual development, formed a sort of post-metaphysic underlayer in the community.

They are elective and voluntary forms of life, based on difference rather than similarity. They are 'zones of temporary autonomy', as they have also been called, that do not rely on any transcendental essence or underlayer but on the inherent power of cohesion produced by the possible links put to play within. Those links are not permanent; they vary widely in their duration and are subject to multiple reconfigurations. More than fixed entities, they are processes or productions in evolution. In this sense their values are changeable and are reconstructed anew each time, with the result open: the grouping is not a means for any end.

Despite their transience, the emotional dimension plays a central role, in as much they are formed around an intense desire for communication and exchange, with a focus on the creation of links. The 'cultural ecology' that they shape is product of this, rather than a something that precedes the activities realised within. Here, diverse tales are elaborated, unrestrained with one another. Their dynamic is closer to excess and juxtaposition; more a montage than a narration that follows a thread.

In his essay 'In praise of Profanation'⁸ Giorgio Agamben indicates that to *profane* "means to open the possibility of a special form of negligence, which ignores separation or, rather, puts it to a particular use." Agamben further explains: "the passage from the sacred to the profane can, in fact, also come about by means of an entirely inappropriate use (or rather, reuse) of the sacred." Far from the classic utopias - with the "free and distracted attitude" that, according to Agamben, corresponds to profanity - the *game* called Venus was the driving force behind transformations that it considered vital to the here and now: it crossed artists and non-artists, lives and artworks, public and private, politics and desire with in pursuit of an intense profane metamorphosis. Situated in the here and now, overflowing with festive energies, this 'strategy of happiness' - as it is referred to Roberto Jacoby - unfolded in real time during the years that the project was active. It succeeded in overriding established separations and enabling new ways to use, inhabit and experience; in sum, to offer a space for the singular.

8 This essay is included in the book *Profanations* (Zone Books. New York, 2007).

A diferencia de las comunidades tradicionales, formuladas en virtud de una serie de atributos positivos, podría pensarse que nuevos cuerpos comunitarios como Venus emularon una araña tejedora. Segregaron rutas y raíces -así, junto a la memoria individual tomó cuerpo una memoria colectiva o comunal que se tornó profundamente espacial- pero se distinguieron de sus antecesoras al manejar mitos y valores precarios y renovables, mucho más móviles y flexibles que aquellos identificados con la celebración de un ritual de origen inmutable e imperecedero. Se podría decir que se propusieron configurar senderos y no caminos lineales; hacer visibles conversaciones y trayectos: espacios que apropiados al mismo tiempo que producidos -y en constante devenir- moldeaban una suerte de sustrato post-metafísico de la comunidad.

Formas de vida electivas y voluntarias, basadas en la diferencia y no en la mismidad. "Zonas de autonomía temporaria" también se las llamó, que no apelan a ninguna sustancia o sustrato trascendental sino a un poder de cohesión inmanente y producido por los vínculos contingentes que en ellas se ponen en juego. Estos lazos no son permanentes, tienen una duración ampliamente variable y están sujetos a re-configuraciones múltiples: más que entidades fijas, son procesos, producciones en devenir. En este sentido, sus valores son revocables y reconstruidos cada vez, de final abierto: no hay un fin para el cual el agrupamiento sea un medio.

Y, pese a su fugacidad, la dimensión afectiva juega en ellas un papel central, en tanto se configuran alrededor de una intensa voluntad de comunicación, de intercambio, orientada a la producción de lazos y donde la "ecología cultural" que conforman es producto de estos últimos y no un dato que precede a las actividades que en ellas se realizan. A su interior se elaboran relatos diversos e irreductibles entre sí. Su dinámica se acerca más al exceso y a la juxtaposición, al montaje más que a la narración que sigue un hilo.

En su ensayo "Elogio de la profanación"⁸ señala Giorgio Agamben que *profanar* "significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia que ignora la separación o sobre todo hace de ella un uso particular". El pasaje de lo sagrado a lo profano -explica allí Agamben- puede, de hecho, darse también a través de un uso (o, más bien un reuso) completamente incongruente de lo sagrado". A este saber-hacer con lo que hay, que restituye a los objetos sagrados una potencia de uso, se lo denomina *juego*. A distancia de las utopías clásicas -con la "actitud libre y distraída" que, según Agamben, corresponde a la profanación- el juego llamado Venus impulsó transformaciones que consideró vitales aquí y ahora: cruzó artistas y no artistas, vidas y obras, público y priva-

8 El ensayo está incluido en el volumen *Profanaciones* (Adriana Hidalgo. Buenos Aires, 2005).

The challenge is to transform the world with that which the world offers. In that predicament, one assumes the tenacity of the child who plays at inventing the most improbable devices. And it is in that determination that the power of Venus can be understood. Those who were part of the experiment surely remember it as one remembers fulfilled desires: with a rare mixture of gratitude and happiness.

do, política y deseo con miras a una intensa metamorfosis profana. Situada en el más acá y pletórica de energías con festivas, esta “estrategia de la alegría” –la expresión es de Roberto Jacoby– desplegada en tiempo real durante los años que duró el proyecto, procuró desactivar separaciones instituidas habilitando nuevos modos de usar, de habitar, de hacer experiencia, en suma, de cobijar lo singular.

Transformar el mundo con lo que el mundo le tiende. En ese trance se afana la mano del niño cuando juega a inventar los más improbables artefactos. En ese mismo empeño puede adivinarse la potencia de Venus. Quienes fueron parte del experimento seguramente lo recuerden como se recuerdan los deseos cumplidos: con una rara mezcla de gratitud y felicidad.

For nothing

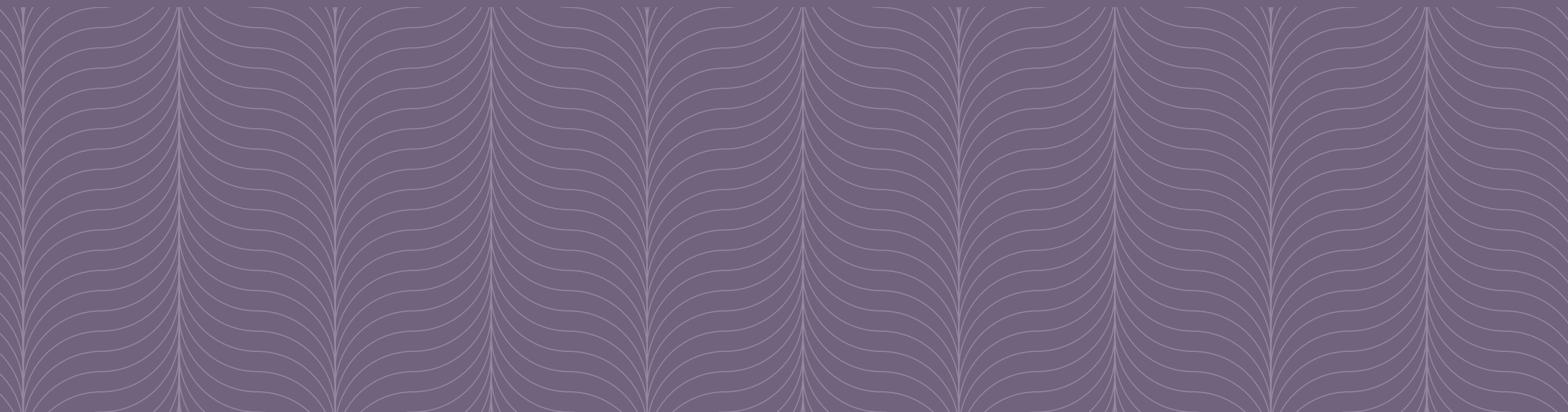
Federico Baeza

Researcher and curator. He holds a PhD in Art History and Theory from the University of Buenos Aires (UBA). He received scholarships from UBA, FNA and CONICET. He won prizes for his curatorial projects granted by arteBA and MACRO. He is the current director of university extension activities in the faculty of Arts Critic (National University of the Arts). He is editor of the art section in Otra Parte Semanal (a weekly specialized magazine).

Por nada

Federico Baeza

Investigador y curador. Se doctoró en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Recibió becas de la UBA, el FNA y CONICET. Obtuvo premios por sus proyectos curatoriales otorgados por la feria arteBA y el MACRO. Actualmente es director de Extensión Universitaria en Crítica de Artes (Universidad Nacional de las Artes) y editor de la sección de arte en Otra Parte Semanal.



Today I worked / from 9:00am to 5:15pm / I arrived at the studio /
I picked up the messages / I made calls: / to a provider / and three clients /
Susana, / Marta, / Silvia on behalf of Fernando

Then at 10.25pm / I left for Rosita's / I took the motorbike / 5 stretchers, /
the bag with acrylics and brushes / and 3 pots of 250cc in the glove compartment

[...]

I went down Aráoz / that then joins / with Salguero, / turned into Libertador /
and continued until Ortiz de Ocampo.

[...]

While I waited / I thought that I could / sell my body / (have sex) /
to make more money / and not to have to carry / so much weight. /
In any case / I thought, / "I'm selling it now anyway".

[...]

I got down and also sold / to the porter / 3 little pots / and he told me / that a kid /
owed him / 490 pesos / and that when he paid up / he was going to make a big purchase. /
He thought about my products a lot.

Small deals, minor retail, sales, discounts and offers adorn the landscape of *Poesía Proletaria* [Proletarian Poetry by Fernanda Laguna. It was 1998, the year in which she founded the legendary gallery Belleza y Felicidad [Beauty and Happiness] together with Cecilia Pavón. The space was initially an independent publisher and art material shop. It was also the epicentre of numerous parties and an informal art gallery that maintained its prices in pesos until 2006 in defiance of the dollarized Argentine art market. The place was a celebration of sleight of hand. Laguna - a 'self-styled idiot' as Alejandro Rubio called her in the re-edition of those poems in *Control o no control* (Mansalva, 2012) - knew that all retail is really sale sustained by tedium and lack of control over time; it is the sale of the body. For this reason, art and poetry are precisely an abduction of the body from the economy of subsistence. In an interview with Inés Katzenstein (*Otra Parte*, #28, 2013) fifteen years later, Laguna appears to talk of herself when she describes the impact of her workshops on the boys and girls that attended the offshoot of

Hoy trabajé / desde las 9.00 a las 17.15 / Llegué al taller /
Levanté los mensajes, / hice llamados: / con una proveedora /
y tres clientas / Susana, / Marta, / Silvia de parte de Fernando.

Luego a las 10:25 / salí para lo de Rosita / llevé en la moto / 5 bastidores, /
el bolso con acrílicos y pinceles / y en la guantera 3 potes de 250cc.

[...]

Bajé por Aráoz / que luego se une / con Salguero, / doblé en Libertador /
hasta Ortiz de Ocampo.

[...]

Mientras esperaba / pensaba en que podía / vender mi cuerpo / (hacer sexo) /
para ganar más dinero / y no tener que cargar / tanto peso. / De todas formas /
pensé, / "ahora también lo estoy vendiendo".

[...]

Bajé y le vendí también / al portero / 3 potecitos / y me contó / que un chico /
le debe / \$490 / que cuando los cobre / me va a hacer una gran compra. /
Ponderó mucho mis productos.

Chiquitaje, menudeo, saldos, descuentos y ofertas pintan el paisaje de *Poesía Proletaria* de Fernanda Laguna justo el año en que fundó la mítica galería Belleza y Felicidad junto a Cecilia Pavón, 1998. Este espacio primero fue sello editorial independiente y librería artística. También epicentro de numerosas fiestas e informe galería de arte que mantuvo sus precios en pesos hasta 2006 frente a la dolarizada economía artística argentina. El lugar fue una celebración del escamoteo. Laguna, "boluda autoconsciente" –como dice Alejandro Rubio en la reedición de estos poemas en *Control o no control* (Mansalva, 2012)– sabía que toda venta minorista es una venta sostenida en el cansancio y en el no control del tiempo, es una venta del cuerpo. Por eso el arte y la poesía son precisamente una sustracción del cuerpo a la economía de la subsistencia. En una entrevista que le hizo Inés Katzenstein (*Otra Parte*, nº 28, 2013) quince años después, Laguna parece hablar de sí misma cuando describe el impacto de sus talleres en los chicos y chicas que asisten a la sucursal de Belleza y Felicidad en Villa Fiorito:

Belleza y Felicidad in the Villa Fiorito suburb of Greater Buenos Aires: art breaks down social roles and sees everyone as they are, beyond their material paucity; poverty is not a tragedy.

Laguna's path allows us to imagine her leaving the old premises of B&F on the corner of the streets Acuña de Figueroa and Guardia Vieja on her scooter. She goes from the historical neighbourhood of Abasto - still rundown, although in the process of proprietorial metamorphosis - crossing the northern neighbourhoods to the streets full of mansions in the Parque neighbourhood. The trade is between classes: the impoverished middle classes and the 'new rich' (or old rich) ladies wishing to spend their time on home improvements. They also practice DIY, although in terms of the misogynist stereotype. However, this commerce between classes (the trade of money and collective imagination) is not the only thing that the 'proletarian' artists enter into in the death rattle of the 90's. They also practice the cult of art and poetry.

In her latest book, *Ikebana político* [The art of political flower arranging] (Iván Rosado, 2016), Claudia del Río makes a revelation: "Argentine art is a desperate handicraft". It relies on the resources at hand, finds strength in a position of weakness and takes advantage of the most modest means: the residues of other productive activities. This unsettling and compelling scene is brought to life with the inflection of her phrase. Del Río and Laguna - both key figures in a consideration of the transition from the 90s to the new century - have at their different times focused on a re-sacralisation of the poetic work and demonstrated a compulsive perseverance for the fabrication of a myriad of small paintings, drawings and 'faith objects' that speak of a militant hyper-localism. Driven by necessity, they have done this with bric-a-brac that they have come across. And with all the useless things that they come by, they have built a new world: a naïve and sentimental landscape, a glittering residual and unexplored place in which it is still possible to cultivate the detached fantasy of economic opportunity. The poverty of the local art world is not a tragedy; it is a fable.

Anyone could say, and in fact they have, that this realm of the re-enshrinement of art and the self-inflicted naivety of 'proletarian' art avoids the broader criticism of the historic framework, marked as it is by an inequality of the material conditions of existence. However, Laguna decides to reinvent her world and that of those within her reach. She generates micro-spaces for the creation of alternative ways of life, in terms so dear to the critical vernacular of the early years of this century. That is exactly what B&F was, and the offshoot in Villa Fiorito remains. Del Río also achieved something similar with the collective escape to platforms such as her educational activity Club del Dibujo [drawing club] and with endless other

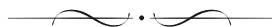
el arte desclasifica los roles sociales, cada uno es como es más allá de la carencia material, la pobreza no es un drama.

El derrotero de Laguna nos permite imaginarla saliendo en su motito del antiguo local de ByF en la esquina de Acuña de Figueroa y Guardia Vieja. Va de la histórica zona del Abasto, aún degrada -aunque en plena mutación inmobiliaria- cruzando barrio Norte hasta las encumbradas calles colmadas de palacetes en Barrio Parque. El menudeo se da entre clases empobrecidas, clases medias y nuevas -y antiguas- mujeres ricas deseosas de gastar su tiempo en el bricolage. Ellas también practican el DIY aunque en clave de estereotipo misógino. Pero este comercio entre clases, de dinero e imaginarios, no es el único al que acceden los artistas "proletarios" en los estertores de los '90. También practican el culto al arte y a la poesía.

En su último libro, *Ikebana político* (Iván Rosado, 2016), Claudia del Río tiene una revelación: "el arte argentino es una artesanía desesperada". Echar mano de los recursos más cercanos, hacerse fuerte en una posición de debilidad aprovechando los medios más modestos, los residuos de otras actividades productivas: esta escena precaria y apremiante se hace palpable en la inflexión de su frase. Del Río y Laguna, ambas figuras claves para pensar el pasaje entre los años '90 y los 2000, se avocan en diferentes momentos a la resacralización de la palabra poética y a la insistencia compulsiva en la fabricación de una miríada de pequeñas pinturas, dibujos y objetos feístas que entonan un hiperlocalismo militante. Los hacen con baratijas con las que tropiezan movilizadas por la urgencia. Con todas aquellas cosas inservibles que pasan por sus manos edifican otro mundo. Un paisaje ingenuo y sentimental, la brillantina de un lugar recóndito y residual en el que aún es posible cultivar la fantasía desgajada de las coyunturas económicas. La pobreza del medio artístico local no es un drama, es una fábula.

Cualquiera diría, y de hecho se hizo, que este reino de la resacralización del arte y de la ingenuidad autoinfligida de este arte "proletario" evita la crítica al horizonte amplio del cuadro histórico marcado por la desigualdad en las condiciones materiales de existencia. Pero Laguna decide reinventar su mundo y el de los que tiene a su alcance. Genera micro espacios de creación de otros modos de vida, en términos tan caros a la jerga crítica de los años 2000. Eso fue justamente ByF, lo es aún su sucursal en Villa Fiorito. También lo hizo del Río en su fuga colectiva a plataformas como el Club del Dibujo, su actividad educadora y un sin fin de otros emprendimientos. En realidad, ya lo había hecho otro artista devoto de la práctica artesanal. La divisa del "metro cuadrado" de Marcelo Pombo implicó la constitución de un espacio de máxima proximidad en el que privilegiar los lazos interpersonales, la algarabía psicodélica de un pe-

initiatives. In fact, it had already been done by another devotee of the handcraft practice: Marcelo Pombo's demarcation of 'one square metre' formed a space of the closest proximity in which interpersonal links were favoured, it created the psychedelic hubbub of a small universe. Roberto Jacoby, another artist of neo avant-garde lineage - although in his case not so fond of the manual arts - would also return to this on multiple occasions. However, that is another story.



Barro is the most pristine and spacious gallery in Buenos Aires, located in La Boca, one of the neighbourhoods once famed for its strong workers' tradition. At the beginning of 2016, in line with the planned internationalism of the gallery, the gallery opened an exhibition entitled *Común y corriente* [Run-of-the-mill] by Agustina Woodgate, an itinerant Argentine artist who had been living in Miami for various years. In the extensive perimeters of the warehouse cum exhibition room a structure of cement blocks interconnected with white and green PVC tubes was delineated on a saturated fluorescent green wall. Closer up, the blocks revealed mouldings that would remind an experienced Buenos Aires flâneur of the nineteenth century 'Palacio de Aguas' in the city centre. On approaching further and bringing the mouth towards the narrow rivulets created by the blocks and tubes it was possible to drink a little water. It was a fountain, a working sculpture, although in the opening event the majority of the audience clearly preferred the beer and wine. In the more intimate space of the gallery office was an ensemble of faded papers. On closer inspection a series of washed out Argentine pesos sandwiched between thick glass was revealed. Between both scenes, certain phrases functioned like bridges: liquidity, flow of capital, pooled funds, floating assets and other such phrases that sustain the impersonal character of finance and financial forecasting.

The relation between the literally 'laundered' banknotes and the large fountain appeared evident. Nevertheless, the publication accompanying the exhibition was also full of extracts: on the capacity of certain bacteria to inhabit and reproduce themselves in water with little oxygen; on the politics that allowed the World Bank to become the biggest global force - with powers above nation states - in the administration of planetary water sources. Days after the exhibition opening, Woodgate was interviewed by Rodrigo Cañete for his popular blog *loveartnotpeople.org*, a site combining art criticism, art and showbiz gossip, blackmail and self-promotion. In this conversation - conducted via Skype - Woodgate was sincere: she

queño universo. También lo volverá a hacer un artista de linaje neovanguardista no tan afecto a las manualidades como Roberto Jacoby en múltiples iniciativas. Pero esta es otra historia.

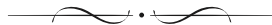


Barro, la galería más límpida y espaciosa de la ciudad de Buenos Aires emplazada en La Boca, uno de los barrios que antaño supo cultivar una fuerte tradición obrerista. A principios de 2016, en consonancia con el internacionalismo programático de la galería, inaugura la muestra *Común y corriente* de Agustina Woodgate, una artista argentina nómada radicada hace varios años en Miami. En los dilatados perímetros de la sala-galpón se recorta sobre un muro de un verde croma-flúo una estructura de bloques de cemento interconectados por caños de PVC blancos y verdes. Más de cerca, los bloques dan a ver molduras que a un avezado flâneur porteño podrían recordarle el decimonónico Palacio de Aguas del centro. Acercándose más, aproximando la boca a los vericuetos que proponen bloques y caños, es posible sorber un poco de agua potable. Se trata de una fuente, una escultura practicable, aunque en la inauguración la mayoría de los espectadores claramente prefieran la cerveza o el vino. En el espacio más reducido de la oficina de la galería se ve un conjunto de papeles despintados, aguzando nuevamente la mirada se descubren una serie de pesos argentinos desteñidos y encapsulados entre gruesos cristales. Entre ambas escenas funcionan como puentes los términos liquidez, flujo de capitales, moneda corriente, caudal de divisas entre otras nociones que alimentan el carácter despersonalizado y meteorológico del comportamiento del dinero.

La relación entre los billetes lavados y la gran fuente parece evidente. Sin embargo, la publicación que acompaña la exposición abunda en extractos sobre la capacidad que tienen ciertas bacterias de habitar y reproducirse en aguas con escasa presencia de oxígeno o en la descripción de las políticas que le han permitido al Banco Mundial convertirse en el mayor actor global, sobre los Estados, en la administración de las fuentes hídricas planetarias. Días después de la inauguración, Woodgate mantuvo una entrevista con Rodrigo Cañete que circuló en su popular blog *loveartnotpeople.org*, un sitio que combina crítica, chismes del mundo del arte y la farándula, extorsión y autopromoción. En esta conversación vía Skype, Woodgate se sincera: tiene "huevos" para hacerse eco de los rumores en torno al supuesto lavado de dinero que sustenta a su galería. El agua ofrecida al público sería parte de ese flujo residual proveniente del blanqueo. Que todo

had 'the balls' to spread the rumours on the supposed money laundering behind the gallery. The water offered to the public was part of the effluent flow from the laundering process. That all this occurred in the frame of the property speculation and the art industry tax breaks for La Boca completes the predictable panorama.

And so we can add the 'insubordination' of this stylised criticism of an institution to the cynical allusions of the working sculpture and other discursive paraphernalia. The episode occurred without incident.



Di Tella University, Nuñez neighbourhood, 2016: crossing the latest fleet of vehicles that fills the car park, one arrived at the exhibition rooms. There, Oscar Masotta's paradigmatic happening *Para inducir el espíritu de la imagen* [To evoke the spirit of the image] was re-enacted as part of the project *Segunda vez* [Second Time] by the Spanish artist Dora García. Exactly fifty years separate the events from 1966 and 2016.

Masotta's 1966 happening is well remembered. It took place in the celebrated Di Tella Institute - that other Di Tella of the Argentine neo avant-garde - in the auditorium of the Centre for Audiovisual Experimentation. Entrance to the 'function' cost two hundred pesos [at the time, less than a dollar]. There, in that enclosed venue - televisual set, cinematic salon and theatrical stage at the same time - Masotta himself gave the welcome, seated on an armchair with his back to the audience. In the background, one could see a group of apparently aged and infirm people with a ragged appearance, standing in line on a platform. Slowly, Masotta explained the rules: those two hundred pesos would be used to pay the 'old folk' exhibited on the platform. They had asked for four hundred but he gave them six hundred. He was the regulator of the flow of money and gazes. At the time, that amount would not have met the daily needs of a middle class Buenos Aires family. On closing the presentation, he took a fire extinguisher (which he indicated was there for safety reasons) and then proceeded to set it off in front of the astonished gaze of the audience. Finally, he trained a blinding light on the 'old folk' and an irritating screech began to sound. The whole scenario lasted an hour.

Masotta summed up the event with the phrase: "I committed an act of explicit social sadism". On the one hand, there were those who paid to look; on the other, those who were paid to allow themselves to be looked at. It was an objectification of the relation between visual and social domination. In reality, the process was a little more complex. At first, Masotta had thought of recruiting real people in condi-

suceda en el marco de la especulación inmobiliaria y las facilidades impositivas para la industria del arte que se ciernen sobre La Boca completan un panorama previsible.

A la parafernalia discursiva, a la alusión cínica al carácter relacional de la escultura practicable se incorpora el "desafío" de una crítica institucional estilizada. El episodio transcurre sin sobresaltos.



Universidad Di Tella, Barrio Nuñez, 2016. Atravesando el novísimo parque automotor que puebla el estacionamiento se llega a las salas de exhibición. Allí se da un reenactment del paradigmático happening de Oscar Masotta llamado *Para inducir el espíritu de la imagen*, en el marco del proyecto *Segunda vez* de la artista española Dora García. Exactamente cincuenta años separan ambos hechos, de 1966 a 2016.

El *happening* de Masotta es bien recordado. En la sala del Centro de Experimentación Audiovisual del célebre Instituto Di Tella, ese otro Di Tella de la neovanguardia argentina, la entrada a la "función" salía doscientos pesos. Allí, en ese recinto cerrado, set de televisión, sala teatral y cinematográfica a la vez, el mismo Masotta daba la bienvenida sentado en un sillón de espaldas al público. En el fondo podía verse un grupo de personas avejentadas con un aspecto harapiento. Estaban todos parados en fila sobre una tarima. Pausadamente Masotta explicó las reglas: esos doscientos pesos servirían para pagarles a estos "viejos" expuestos en la tarima. Ellos pidieron cuatrocientos pero él les dio seiscientos. Él era el mediador de ese flujo de dinero y miradas. En su momento esa cifra, aún percibida diariamente, no colmaba las necesidades de una familia de clase media porteña. Al terminar la explicación, tomó un matafuego mientras indicaba que estaban dispuestos por seguridad, luego lo vació frente a la atónita mirada del público. Finalmente se encendió una luz enceguecedora sobre los "viejos" y comenzó a sonar un chirrido irritante. La situación se prolongó durante una hora.

"Cometí un acto de sadismo social explicitado" será la frase de Masotta adherida para siempre al episodio. Por un lado, estaban los que pagan por mirar, por otro, a los que se les paga por dejarse mirar; una objetivización de los lazos de dominación escópica y social. En realidad la mecánica fue un poco más compleja. En un primer momento, Masotta pensó en reclutar auténticas personas en condiciones de marginalidad, luego a la hora de concretar el proyecto llamó

tions of social and economic exclusion. Later, at the time of firming up the project, he called an employment agency for extras. As Fernanda Pinta states in her book *Teatro expandido en el Di Tella* [Expanded Theatre in Di Tella] (Biblos, 2013), they were lower middle class people acting poor. In the end, Masotta was offering them something of dignity rather than constituting them merely as objects without the possibility of anticipating the gaze of the 'other', their audience.

If the inaugural episode were not exempt from theatrical interpretation, Dora García's version multiplied the mirrors: the costume of poverty was made more evident, almost prototypical. An actor also took on the role of the mythical Masotta, playboy and intellectual. It is pointless to expand on the impossibility of repeating an event of that sort, or indeed any other. In the review website *revistaotraparte.com*, Diego Peller points out three differences. In the first place, it was absurd to emulate an event that had been a driving force behind the skirmishes of the new avant-garde: the *Segunda vez* project might have revisited the past, but transposed it to another frontier. Secondly, the accounts didn't match up. In the 2016 version, one thousand pesos were paid to each performer for that hour of being on exhibition. Peller cannot help but lament that that figure greatly exceeded the hourly rate of the majority of university lecturers, many of whom were present in the performance at the time. Finally, the public did not pay an entrance fee; an online inscription and the presentation of an ID document at the entrance to the university was enough. However, as Sebastián Piñera would say (in his case, referring to public education in Chile): nothing is free. Before entering, the members of the audience voluntarily signed a letter in which they ceded the rights of their image for use in a documentary that Dora García was producing on Masotta. Those involuntary extras were unpaid.

Bodies that are sold for nothing, the same useless meandering can be redirected in a productive manner in an artistic market threaded together with applications, grants and residencies. Like the users of the networks, the gratuity of their online procrastination becomes a valuable consumable. The fable closes in a rather unedifying manner; today neither sleight of hand nor waste are possible.

a una agencia de colocaciones para extras. Como dice Fernanda Pinta en su libro *Teatro expandido en el Di Tella* (Biblos, 2013), personas de clase media baja actuaban de pobres, Masotta finalmente les ofrecía algo de dignidad no constituyéndolos meramente como objetos sin la posibilidad de anticipar la mirada del otro, su público.

Si el episodio inaugural no estaba exento de mediaciones actorales, la versión de Dora García multiplica los espejos: el disfraz de la pobreza se hace más evidente, casi prototípica. Otro actor encarna a ese mítico Masotta, playboy e intelectual. Es inútil abundar sobre la imposibilidad de repetir un incidente así, o cualquier otro. En el sitio de micro reseñas *revistaotraparte.com*, Diego Peller publica al filo de los acontecimientos, apunta tres diferencias. En primer lugar, es absurdo emular el escenario que impulsaba las reyertas de la neovanguardia, el arqueologismo del ciclo *Segunda vez* discurre en otro umbral. Luego, las cuentas dan otros números. En la versión actual se paga mil pesos a cada performer por esa hora de exposición. Peller no puede dejar de lamentar que esa cifra supere con creces la hora de la mayoría de los docentes universitarios; muchos de ellos presencian la performance en ese mismo momento. Finalmente, el público no paga una entrada, una inscripción online y la presentación de un documento a la entrada de la universidad resulta suficiente. Pero, nada es gratis, decía Sebastián Piñera refiriéndose a la educación pública en Chile. Antes de entrar, de manera voluntaria, el público firma una carta en la que cede los derechos de su imagen para un documental que Dora García está realizando sobre Masotta. A estos extras involuntarios no se les paga.

Cuerpos que se venden por nada, su mismo deambular sin beneficio puede ser reencauzado de manera productiva en un mercado artístico enhebrado por aplicaciones, becas y residencias. Como los usuarios en las redes, la gratuidad de su procrastinación online se vuelve un insumo valioso. La fábula cierra con un final poco edificante, hoy parece no haber desperdicio ni escamoteo posible.

Within the Buenos Aires contemporary art scene, I have selected the work of three artists that I know personally and that, at some point in their career, have used official currency as a material with which to create their pieces: Luis Hernández Mellizo (Bogotá, 1978), Gala Berger (Buenos Aires, 1983) and Esteban Álvarez (Buenos Aires, 1966). All three, as well as using banknotes or coins as material for their artworks, develop curatorial art projects in parallel with their personal artistic production. All three give new signification to the sense of the exchange value of the paper money in itself, and lead us to reflect on the market, circulation of money, identity and the construction of the concept of State in Latin America.



More money with money (Esteban Alvarez, 2015)

The artworks resulting from this performance undertaken by Esteban Álvarez in 2015 are banknotes. These were created by joining fragments or rectangular

Dentro de la escena del arte contemporáneo porteño seleccioné la obra de tres artistas que conozco personalmente y que usaron en diferentes momentos de sus carreras dinero oficial como material para la elaboración de sus piezas: Luis Hernández Mellizo (Bogotá, 1978), Gala Berger (Buenos Aires, 1983) y Esteban Álvarez (Buenos Aires, 1966). Los tres, además de coincidir en el uso de billetes o monedas como material para sus obras, desarrollan proyectos de gestión vinculados con el arte aparte de su producción personal como artistas. Los tres resignifican el sentido del valor de cambio del papel moneda como tal y nos llevan a una reflexión sobre el mercado, la circulación del dinero, la identidad y la construcción de la idea de Estado en Latinoamérica.



Más dinero con dinero (Esteban Alvarez, 2015)

Las piezas resultado de esta obra-performance realizada por Esteban Álvarez en 2015 son billetes conformados por la unión de fragmentos o tiras rectangulares

strips of almost equal size - taken from other banknotes of the same denomination - to form a 'new banknote'. The artist removed small fragments from the original notes in order to create a new one, composed from multiple parts of others and with each detail coming from a different banknote.

After each banknote is cut and its respective part removed for the new note, it is completed anew by the artist in a way in which the join can hardly be noted; the patched banknote, now minus the 'stolen' part, is once again introduced into daily use by making a purchase.

The tangible result of the work is six new banknotes, created from hundreds of Argentine 100, 50, 20, 10, 5 and 2 peso notes. These were the denominations that at that time circulated in the country; higher value banknotes have since appeared. Each one of the six pieces - the new banknotes created from the fragments extracted from the others - is the result of a meticulous operation of dissection. This consisted of removing a rectangular fragment only a few millimetres thick from each banknote and creating the new note from these parts, as well as the reinsertion of each 'mutilated' but almost imperceptibly patched banknote once again in the market. For the 100-peso banknote, Álvarez cut one hundred and fifty parts almost equal in size from the same number of different banknotes in order to compose the new one.

As expected, the first fragments - the outer edges of the banknotes - did not present any visual problem in the re-assemblage. However, each of the other fragments, from the second onwards, generates a small visual aberration. Curiously, this was never noticed when the banknotes were presented in supermarkets or newsagents around the San Telmo district of Buenos Aires, where the majority of the cut and patched banknotes were distributed. These acts of patching and then reusing the cut banknotes to create a new note are fundamental to the work, and for Álvarez were a kind of metaphor for devaluation: devalued pesos with less acquisitional value. Each cut and patched banknote is an ambulant artwork that that the artist wished to circulate anew; for him it was not necessary to know where they all ended up. The money travels from hand to hand; the decision was simply made that they should be returned to society 'mutilated', that an everyday purchase should be made with them. The banknote formed from the parts is the final result of the action.

Given that the final 100-peso banknote was made with fragments of one hundred and fifty different *originals* (each one of them patched and successfully reinserted in the market), we can say that the 100-peso banknote is composed of one hundred and fifty-one banknotes. That is to say, one hundred and fifty banknotes that are now in the hands of the public, plus the final banknote that is the register of the action, the piece testifying to the process.

de casi el mismo tamaño extraídas de otros billetes de la misma denominación para crear uno nuevo; el artista sustrae pequeños fragmentos de billetes originales con la intención de conformar uno nuevo compuesto por muchas partes de otros billetes; cada pequeña parte corresponde a un billete diferente.

Después de que cada billete es cortado y sacada su respectiva parte para el nuevo, es unido nuevamente por el artista de manera que se note lo menos posible la unión; este billete pegado, ya sin la parte *robada*, es introducido nuevamente en el uso cotidiano mediante una compra.

El resultado tangible de la obra son seis nuevos billetes creados con cientos de notas argentinas de 100, 50, 20, 10, 5 y 2 pesos que, eran las denominaciones que hasta ese momento circulaban en el país (actualmente aparecieron billetes de mayor valor). Cada una de las seis piezas (los nuevos billetes armados con los fragmentos extraídos de otros billetes) son el resultado de una operación meticulosa de disección, sustracción del fragmento rectangular de muy pocos milímetros de grosor y armado del billete nuevo hecho por todas las partes, además de la reinsertión de cada billete mutilado pero pegado casi imperceptiblemente, nuevamente en el mercado; para el billete de 100 pesos Esteban cortó ciento cincuenta partes casi idénticas en tamaño del mismo número de billetes diferentes para poder confeccionar el nuevo.

Como es de suponer, los fragmentos iniciales, es decir, los extremos de los costados de los billetes no representan un problema visual al ser unidos nuevamente pero todas las demás partes, que van desde la segunda en adelante, generan una pequeña aberración visual que curiosamente nunca fue notada cuando se introdujo cada billete en algún supermercado chino o kiosco de San Telmo, donde se distribuyeron la mayoría de los billetes cortados y pegados. Estas acciones de pegado y re utilización de los billetes cortados para la confección del nuevo son una parte fundamental de la obra; para Esteban era una especie de metáfora de la devaluación: el peso devaluado y con menor valor de cambio. Cada billete cortado y pegado es una obra de arte ambulante que el artista quiso hacer circular nuevamente; no le pareció necesario saber de su paradero. El dinero va de mano en mano y viaja; simplemente se decidió a que retornen a la sociedad mutilados y que con ellos se hiciese una compra común. El billete formado por todas las partes es el resultado final de la acción.

Ya que el billete final de 100 pesos fue hecho con fragmentos de ciento cincuenta billetes originales diferentes (cada uno de ellos unido y reinsertado exitosamente), se puede decir entonces que la obra del billete de 100 pesos está compuesta por ciento cincuenta y un billetes: ciento cincuenta que ahora están en manos del público más, el billete final que es el registro de la acción, la pieza testigo del proceso.

Álvarez did not pay particular attention to the final destination of the cut banknotes nor to where they were reintroduced to the commercial circuit, his aim was simply that they circulate anew with their habitual value, but minus one part. On the other hand, the new 100-peso banknote made from the one hundred and fifty fragments is necessarily altered in its nominal value. Technically it should have a cost equivalent to the one hundred and fifty different banknotes used to create it (AR\$15.000). The final result would then have to have the subjective value of an artwork within the art market fixed by either a gallery owner or by the artist himself.

In the image of the new 100-peso bill it is noticeable that each one of the parts corresponds to the variable condition in which each of the one hundred and fifty dissected banknotes was found. What is more, from the variations in height, we can conclude that not all the banknotes were the same size, or perhaps that everyday use changed their physical properties. The new banknote made from the one hundred and fifty rectangular sections is almost the same size as an original, but contains noticeable variations.



Billetes de \$100 y \$20, mutilados en el ojo del retrato, reinsertados exitosamente en el mercado.
AR\$100 and AR\$20 notes, mutilated in the eye of the portrait, successfully reinserted in the market.

Esteban no prestó especial atención al paradero de los billetes cortados ni a los lugares en los que los reinsertó en el circuito comercial, simplemente quiso que circulen de nuevo con su valor habitual pero sin una parte. Por el contrario el nuevo billete hecho por los ciento cincuenta fragmentos altera necesariamente su valor nominal, ya que no tendría un valor de 100 pesos, sino que técnicamente tendría un costo de lo que equivale tener ciento cincuenta billetes diferentes para confeccionarlo (\$15.000) y el resultado final, considerándolo como la pieza de un artista, ahora tendría el valor subjetivo fijado por el propio artista o galerista como valor de obra en el mercado del arte.

En la imagen del nuevo billete de 100 pesos puede notarse que cada una de las partes corresponde a los diferentes estados en que se encontraba cada uno de los ciento cincuenta billetes diseccionados. Además, formalmente las alturas varían entre sí, con lo cual se puede concluir que no todos los billetes tienen el mismo tamaño o que el uso cotidiano les hace cambiar sus propiedades físicas; el nuevo billete hecho por las ciento cincuenta partes rectangulares tiene casi el mismo tamaño que uno original, pero varía sustancialmente.

Cada billete original tiene un número de serie diferente. Al unir los fragmentos esta cifra que es la unión de números y letras distintas genera una especie de nuevo alfabeto, signos no reconocibles unidos por las formas de los números y letras convencionales que no coinciden entre sí. El resto del billete sí parece igual formalmente, salvo por las diferentes coloraciones que varían de acuerdo con el uso del billete cortado: algunos fragmentos son de billetes más nuevos y otros están más sucios o amarillentos por el uso.

En la imagen de uno de los billetes de 100 cortado y pegado que fue llevado nuevamente al mercado con éxito se nota la variación formal a la altura del ojo del retrato. Lo que surge es un nuevo billete deformado, un billete alterado por la mutilación pero que no deja de serlo a pesar de la ausencia de la parte. Sigue siendo un billete real. Llama la atención que la operación de devolverlos a la



Pieza conformada por más de cien billetes diferentes.

Piece made up of more than one hundred different bills.

Fotografía: Alejandro Guyot – Rodrigo Mendoza, cortesía del FNA.

Each original banknote has a different serial number. In joining the fragments, this code - the union of different numbers and letters - generates a type of new alphabet, unrecognisable signs joined by the forms of conventional numbers and letters but without correlation. The rest of the banknote does appear the same in form, except for a variety in tone relating to the use of the cut banknote: some fragments of the banknotes are newer and others are dirtier or more yellowed by use.

In the image of one of the cut and patched 100-peso banknotes successfully reinserted into the market, a formal variation at the height of the portrait's eye is noticeable. What emerges is a new, deformed banknote: a banknote that although altered by 'mutilation' and despite the absence of a part, does not cease to be a real banknote. It is notable that the systematic operation to return the banknotes to circulation - carried out by the artist on one hundred and fifty separate occasions - passed unnoticed. Perhaps the preoccupation with checking the veracity of a banknote used for a purchase had less to do with the perfection of the image and more with the paper or the presence of security strips. Generally, the shopkeeper or newsagent checked that the banknote was genuine but did not pay attention to its state unless very deteriorated. The banknotes of lower denomination were not even revised.

The variations in form of the lower value banknotes are the most crude and obvious, as the artist decided to increase the size of the fragments. In other words, unlike the 100 or 50 peso notes that were constructed from smaller parts, the 2, 5, 10 and 20 peso notes were constructed from much wider fragments and nevertheless were never discovered (despite the joins being more evident) and as far as we know continue to circulate today.



A People (Luis Hernández Mellizo, 2009)

This work follows on from various others by Luis Hernández Mellizo in which he used real money as art material. He presented the project *A People* in Bogota in 2009. It was an exhibition composed of various pieces that made reference to the figure of Jorge Eliécer Gaitán, presidential candidate assassinated in Bogota at the end of the forties, whose image appears on banknotes and coins from different eras that were made in his memory. The text of this exhibition, a discourse written in the persuasive style of political rhetoric, curiously does not name this of the leader of masses, nor does it mention Hernández Mellizo as the author of the pieces. Indeed, the text itself is written anonymously.

circulación realizada sistemáticamente ciento cincuenta veces por el artista no fuese notada por nadie. Quizás la preocupación de corroborar que un billete usado para una compra sea real no tiene que ver tanto con la perfección de la imagen sino con que tenga las bandas de seguridad o el papel. Generalmente el tendero o kiosquero revisan que el billete sea original pero no prestan atención a la forma, a menos de que esté muy deteriorado; los billetes de menor denominación ni siquiera son revisados.

Las variaciones formales en los billetes de menor denominación son más notorias y groseras, si se quiere, porque el artista decidió hacer los fragmentos más grandes. Es decir, a diferencia del billete de 100 o de 50 pesos, que fueron contruidos a partir de partes más finas, los de 2, 5, 10 y 20 pesos están hechos por fragmentos mucho más anchos y, sin embargo, tampoco fueron descubiertos (a pesar de que las uniones son más evidentes) y siguen circulando actualmente.



Un Pueblo (Luis Hernández Mellizo, 2009)

El trabajo de Luis Hernández Mellizo tiene varios antecedentes con el uso de dinero real como insumo para sus obras. En el año 2009 se presentó en Bogotá el proyecto *un pueblo*, una exhibición compuesta por varias piezas que hacían alusión a la figura de Jorge Eliécer Gaitán, candidato presidencial asesinado en Bogotá a finales de la década de 1940, cuya imagen aparece en billetes y monedas que se hicieron en su memoria en diferentes épocas. El texto de esta muestra, escrito en clave de discurso aludiendo también al tono persuasivo de la retórica



1000 Gaitanes.

For this exhibition, the artist produced various pieces related to the fallen leader, some created from the money bearing his image: the Colombian 1000-peso banknote with the figure of Gaitán that began to circulate in 2006 and continues to be used in the present and a 20-cent coin from 1965 that is out of circulation.

With the 1000-peso banknote, the artist designed a collage composed of pieces cut out from the reverse side of various banknotes bearing the figure of Gaitán saluting with the right arm, an image redrawn from an original photo. In the 'new banknote' created by the artist, the image of Gaitán is repeated five times, superimposed as if showing a group of people (although using exactly the same image) rather than a single figure as in the original banknote.

In this collage composed of various *Gaitáns* the artist appears to interpret literally the epigraph of the image on the 1000-peso banknote that is a phrase directed to the masses: "I am not a man, I am a people. And the people are greater than their leaders". This intervention questions the scope of political rhetoric and touches on the phenomenon of idealization, populism and the figure of the political leader in Latin America.

One of the pieces that formed part of the project *A People* was a 20 cents coin, minted in 1965 to commemorate the death of Gaitán. This was placed in a corner of the gallery, in an upright position and turning infinitely on its axis as slowly as a coin thrown by hand. However, in this case, the movement was caused by the action of an imperceptible motor, transforming it into an artwork rather than just a lost coin. According to the text of the exhibition: "sometimes a coin is used to make a decision, or rather, the coin is given the decision to make". The artist presents the piece as a commodity suspended between homage to the leader and exchange value.

With these works Hernández Mellizo reflects on the stories that emerged to make the man - whose disappearance was considered to have altered the course of the country's history - into a myth. The figure of Gaitán represented dashed hope, that which could have been and was not, because the leader of the popular classes was gunned down before realising his mission. The artist does not seek to present a hypothesis on the assassination of the candidate, but rather to encourage reflection on the iconography and collective memory that was constructed around him. He does not look in depth at Gaitán's discourse or his proposals for government, nor does he consider whether or not these were viable. His aim is more to highlight the phenomenon of populism in Latin America. It questions the usual black and white discourse, and although it does not come out against the popular worship of this figure, it does attempt to offer this up for discussion

política, curiosamente no mencionaba el nombre del líder de masas, ni el de Luis como autor de las piezas, ni el del crítico firmante del texto.

Para esta muestra el artista realizó varias piezas que tenían relación con el líder caído, algunas de las cuales fueron realizadas con el dinero que reproduce su imagen: el billete de 1.000 pesos colombianos que empezó a circular en el año 2006, en el que aparece la figura de Gaitán y que se usa actualmente, y una moneda de 20 centavos del año 1965 con su perfil que está fuera de circulación.

Con el billete de 1.000 pesos el artista diseñó un collage compuesto por recortes del reverso de varios billetes donde aparece originalmente la figura de Gaitán redibujado de una fotografía original saludando con el brazo derecho. En el nuevo billete creado por el artista, aparecen cinco repeticiones de la imagen de Gaitán, superpuestos como si fuesen un grupo de personas, aunque sean exactamente la misma imagen, y no una figura individual como en el billete original.

En este collage compuesto por varios *Gaitanes*, el artista parece interpretar literalmente el epígrafe de la imagen en el billete de 1.000 pesos que es una frase dirigida a las masas: "yo no soy un hombre, soy un pueblo, el pueblo es superior a sus dirigentes". Esta intervención se pregunta por los alcances de la retórica política y alude al fenómeno de la figura del líder político, la idealización y el populismo en América Latina.

Sin título (moneda conmemorativa que gira indefinidamente sobre el piso).



The Stone that Changed Things (Gala Berger, 2012-2014)

The Stone that Changed Things is a series produced by Gala Berger between 2012 and 2014. It is a series of nine pieces presenting sections, or rather colourful scenes, taken from real but defunct banknotes from various countries (Brazil, Paraguay, Uruguay, Bolivia, Cuba and The United States of America), which the artist bought from collectors of old banknotes.

Berger selected different scenes from the banknotes and mounted these on pieces of wood that are, we presume, old picture frames. The original use of these artefacts is not completely clear but was defined in retrospect. Each picture frame is a sheet of wood of about 35 x 40 centimetres, containing twenty cut out forms of different sizes - some oval, some rectangular and others square - in which the artist selects the part of the banknotes that she wishes to display. One could suppose that the same was done with family photos. From the size of the shapes, with the exception of one larger one, it would not be possible to see a complete standard size photo, and in the case of the artwork neither can a complete banknote be seen, only a specific section of the note.

La piedra que cambió las cosas.



Una de las piezas que hacía parte del proyecto *un Pueblo* era la moneda de 20 centavos conmemorativa de la muerte de Gaitán acuñada en el año 1965, situada en un rincón de la galería, puesta de modo vertical y girando sobre su eje infinitamente, lentamente como cuando se tira una moneda de forma manual pero en este caso por la acción de un motor imperceptible que la configura como una obra de arte y no como una moneda perdida. Según el texto de la muestra, “A veces se utiliza una moneda para tomar una decisión, o mejor, para que la moneda decida”. El artista presenta la pieza como un bien suspendido entre el homenaje al líder y el valor de cambio.

Con estas obras, Luis reflexiona sobre las historias cristalizadas que configuraron al hombre mito cuya desaparición se considera un cambio en la historia del país; la figura de Gaitán representa la esperanza truncada, lo que pudo haber sido y no fue, el líder de las clases populares que fue abatido antes de lograr su cometido. El artista no busca plantear una hipótesis sobre el asesinato del candidato, sino abrir una reflexión sobre la iconografía y la memoria colectiva que lo construyó pero que no profundiza sobre el discurso o las propuestas de gobierno que ofrecía el candidato y si éstas eran viables o no, poniendo de relieve el fenómeno del populismo en Latinoamérica. Así, pone en cuestión el discurso maniqueo común, y aunque no realice un esfuerzo en contra de la veneración popular, sí intenta traerla a debate.

La Piedra que cambió las cosas (Gala Berger, 2012-2014)

La Piedra que cambió las cosas es una serie realizada por Gala Berger entre el año 2012 y el 2014. Se trata de una serie de nueve piezas que muestran recortes, o más bien coloridas escenas sacadas de billetes reales pero fuera de circulación de diferentes países (Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia, Cuba y Estados Unidos), que la artista compró a coleccionistas de billetes antiguos.

Gala seleccionó diferentes escenas provenientes de los billetes y las montó sobre piezas de madera que son, presumiblemente, portarretratos antiguos. El uso convencional de estos artefactos no está del todo claro pero ya estaba definido de antemano. Cada portarretrato es una plancha de madera de aproximadamente 35 por 40 centímetros, que ostenta veinte formas caladas, algunas ovaladas, otras rectangulares y otras cuadradas, de diferentes tamaños, en las que la artista elige la parte del billete que quiere mostrar. Se puede suponer que

In the selection process for each piece, Berger decided to make no particular association between countries, themes or eras. She simply matched the scene that she wished to show from each banknote to a space offered by the picture frame until she managed to create a composition of twenty scenes or fragments of banknotes for each picture frame. Over the course of two years, she produced nine picture frames with images from twenty bills in each.

From the almost free association of the twenty images that compose each piece, for Berger there emerges a tale of paper money, a sort of non orthodox Latin American historical narrative, a visual discourse, a constructed iconography of the generation of hegemonic identity. The old banknotes present important historical and cultural figures, monumental buildings and battle scenes, in contrast with the current notes that aim to rejuvenate the historical national icons that according to the nations in question were their founders, liberators or national heroes. In some isolated cases such as Cuba they produced banknotes depicting scenes of the important moments or achievements of the revolution.

In cases such as Argentina, Colombia, Bolivia, Chile or Mexico, the newer banknotes have a thematic change that can be understood as the ageing of the political system translated in visual terms: an attempt at renovation through the iconography

se hacía lo mismo con las fotografías familiares. Por el tamaño de las figuras geométricas, salvo en una que es la más grande, no se puede ver una foto de tamaño estándar completa, y en el caso de la obra tampoco se puede ver la totalidad del billete, sino sólo una edición o un recorte.

En el proceso de edición para cada pieza, Gala decidió no hacer ninguna asociación particular por países, temáticas o temporalidades. Simplemente adaptó la escena que quería mostrar de cada billete a una de las formas ofrecidas por el portarretratos hasta lograr una composición de veinte escenas o fragmentos de billetes por cada portarretratos. Hizo nueve portarretratos con las imágenes extraídas de veinte billetes para cada uno, en el curso de dos años.

De la asociación casi libre de las veinte imágenes que componen cada pieza, emerge para ella un relato en el papel moneda, una especie de narración histórica no ortodoxa latinoamericana, un discurso visual, una construcción iconográfica de la generación de identidad hegemónica. Los billetes antiguos ofrecen próceres históricos y culturales, edificaciones monumentales, escenas de batallas, a diferencia de los actuales en los que se busca rejuvenecer los íconos histórico nacionalistas que para los Estados eran sus fundadores, libertadores y próceres de la patria. En algunos casos aislados como Cuba, se hicieron billetes que reflejaban escenas de los logros o hechos trascendentales de la revolución.

La piedra que cambió las cosas (detalle).

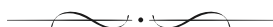


Ajedrez.



of the current legal tender. One can infer that there is no longer identification with the national heroes, and so images of native flora and fauna or - paradoxically - of native peoples or minority cultures are resorted to. Berger's work raises questions on the construction of the concept of State through the recurrent historical iconography of money in Latin America, it is about banknotes of little real current value that acquire a new symbolic value through being converted into works of art.

Another work by Gala Berger directly related to money is the artist's book *Chess* from 2015, a book with blank pages and a chess board painted in the central pages, which is displayed when the book is opened. The chess 'pieces' are reproductions of banknotes, painted with coloured pencil and watercolours, rolled and arranged in an apparently unequal battle: U.S. dollars versus Argentine pesos, or U.S. dollars versus Brazilian reals. The 100-peso note with the image of Roca is king, the 100-peso note of Evita is queen, the 50-peso notes are the bishops, the 20-peso notes the towers, the 10-peso notes the knights and the 5-peso notes the pawns, as if one could decide which currency is stronger by playing a game. Berger believes that the work represents the belief that at least in the 'game' the possibility of winning exists.



All three artists have in common their use of money as both physical and thematic material for their artwork and to my understanding they also converge in their reflection on the relationship of the work of art with the market: the artwork as the result of the process of the artist and its production as consumer good. They understand the artwork as a product that can be acquired by a customer to satisfy a particular need, although it is never clear with an artwork exactly which need it meets. Álvarez creates a new banknote by imperceptibly mutilating others, the mutilated notes return to the market with the same exchange value but they become the metaphor for currency that is probably worth less because of inflation; the new banknote ceases to have its denominational value and loses its purpose to instead be converted into a piece of art with a subjective value.

Something similar occurs with Hernández Mellizo's Colombian 1000-peso banknote, a collage that de-personifies Gaitán, multiplies him and converts him into a literal representation of his own phrase: "I am not a man, I am a people". From that moment it is no longer a 1000-peso note, but rather a delicate piece carefully elaborated by an artist that now forms part of a collection.

Berger's work - apart from converting low value and now defunct banknotes into a piece of art - allows a glimpse of the familiar hegemonic discussions of Latin

En casos como Argentina, Colombia, Bolivia, Chile o México, hay un cambio reciente de las temáticas en los billetes más nuevos que pueden entenderse como el envejecimiento del sistema político traducido en términos visuales, que busca ser renovada por medio de la iconografía de las divisas de circulación corriente. Se puede inferir que ya no hay identificación con los próceres y se recurre a figuras de la fauna y la flora autóctona de los países, o al paradójico uso de la imagen de subculturas o pueblos originarios. La obra de Gala abre preguntas sobre la construcción de la idea de Estado a través de las iconografías históricas recurrentes del dinero en Latinoamérica; se trata de billetes de escaso valor actual y que adquieren un nuevo valor simbólico al ser convertidos en obras de arte.

Otra producción de Gala Berger relacionada directamente con el dinero es el libro de artista *Ajedrez*, de 2015. Un libro con páginas blancas que tiene pintado un tablero de ajedrez en acuarela en las páginas centrales y que se despliega con el libro abierto. Las piezas de ajedrez son representaciones de billetes calcados, pintados con lápices de colores y acuarelas enrollados que se disponen en una batalla aparentemente desigual: dólares contra pesos argentinos o dólares contra reales brasileños. El billete de 100 pesos con la imagen de Roca es el rey, el de Evita es la reina, los de 50 pesos son los alfiles, los de 20 las torres, los de 10 los caballos y los de 5 los peones, como si se pudiera decidir jugando qué moneda es más fuerte. Gala piensa que la pieza representa creer que por lo menos en el juego existe la posibilidad de ganar.



Los tres artistas tienen en común el uso del dinero como materialidad y soporte para la obra y a mi entender, convergen en la reflexión sobre la relación de la obra de arte con el mercado, la obra como resultado del trabajo del artista y la producción como bien de consumo; entender una obra de arte como un producto que puede ser adquirido por un consumidor final y satisfacer una necesidad determinada, aunque nunca se tenga claro con una obra de arte cuál es esa necesidad. Esteban crea un billete nuevo al mutilar casi imperceptiblemente otros billetes, los mutilados vuelven al mercado con su valor de intercambio pero son la metáfora del dinero que probablemente vale menos por la inflación; el billete nuevo deja de tener su valor nominal y pierde su uso para convertirse en un valor subjetivo como pieza de arte. Algo similar a lo que pasa con el billete de mil pesos colombianos de Luis, un collage que despersonifica a Gaitán,

America through the iconography of paper money. It reveals how this symbology has worn thin in the present, to the point of being contradictorily replaced by images of indigenous figures, landscapes and animals with which - in theory - society identifies more.

All three have chosen money as tool, medium and message to discuss their own symbolism and representation. They are works about money, literally made with money.

lo multiplica y lo convierte en la literalidad de su propia frase: “yo no soy un hombre, soy un pueblo”. A partir de ese momento ya no será más el billete de mil, sino una pieza delicada y cuidadosamente elaborada por un artista que ahora forma parte de una colección. La obra de Gala, además de convertir billetes de escaso valor y que dejaron de existir en diferentes lugares en obra de arte, deja entrever los discursos hegemónicos comunes a América Latina a través de la iconografía del papel moneda y cómo esta simbología se ha desgastado en la actualidad, al punto de ser removida para ser reemplazada contradictoriamente por figuras indígenas, paisajes o animales que en teoría tienen más identificación con la sociedad.

Los tres eligieron el dinero como instrumento, medio y mensaje para hablar de su propia simbología y representación, obras sobre dinero hechas literalmente con dinero.

The work that appears on the cover of this book is titled *Global Socio-Economic Politics, made simple II*, and it consists of two birds made out of dollar bills inside a bronze cage in the form of a globe. It is from 1998. Back then, Internet was still in an incipient stage for the public at large and discerning the concept of globalization was complicated to a huge degree by the long shadows cast by the setting on the horizon of the only century we had ever known. The image of the globe was in mid-transition, from a massive object that typically inhabited the study of some professor or explorer in films—an infinite source of adventures into the unknown—to a small, flat graphic, ubiquitous and overused, hijacked from travel

La obra que figura en la tapa de este libro se llama *Global Socio-Economic Politics, made simple II* [Política socio-económica global, simplificada II], y consta de dos pájaros hechos de billetes dentro de una jaula de bronce con forma de globo terráqueo. Es del año 1998. En ese momento, Internet era todavía incipiente para el público general y discernir el concepto de globalización se complicaba enormemente, por la larga sombra que generaba el ocaso del único milenio que habíamos conocido. La imagen del globo estaba en plena transición, entre un objeto macizo de lujo que solía habitar las salas de estudio de exploradores o profesores en el cine –fuente de infinitas aventuras hacia lo desconocido– y un

agencies by companies selling fax and Internet services with promises of efficiency, modernity and security.

On a personal level, I had spent years tied up in the red tape of immigration bureaucracy, the thorniest side of that globe. The process would prove to be a perfectly transparent display case for money's ultimate efficacy, a fast lane that lay in plain sight, though I had neither the contacts nor deep enough pockets to gain access to it. Here we have a perfect example of how we come to believe in alchemy: the intellect tells us that money represents any other thing by way of our hopes or aspirations, but what we observe is its power of transmutation, its ability to transform into any other thing and further still, to transform whatever it touches. Rules are erased, time finds shortcuts, and the impossible disappears into thin air. The world shrinks till it fits right in the palm of your hand. Or so it seems.

I imagined the little birds made out of dollars as practically magical creatures whose plumage fascinates, attracts and seduces. I made two, their wings spread in flight; not in order to get somewhere but immersed in a rite of courtship, as a way to point to another fantastic myth about money: its spontaneous procreation. It's as if no more were needed than a period of seclusion in an adequate place for bills to propagate on their own accord. I gave them a minimal globe, sufficient for transmitting the idea of the world, and not much more. Upon closer inspection, it becomes clear that it doesn't contain them in the least. The bars of their hand-crafted cage are too generous, and they are free to come and go at will. Their permanence inside helps to sustain the illusion that there is a structure that rules over them, that it is the world that controls them and not the other way around. But it doesn't last for long.

I have always confided in everyday objects to offer a faithful reflection of how things change. Money, however—the set of small format prints that pass from hand to hand daily—remains surprisingly neutral in this regard. What we see in it evolves more slowly, and in such a disperse way that it is hard to grasp. In what was once vile metal, we now glimpse freedom. In the domains of money (the market, commerce, investments), freedom is the primary issue in question, whereas in the realm of human society, it is the first thing curtailed in the name of other necessities.

Regardless of the destination towards which our everyday fantasies are projected, they fall ever more frequently into the hands of money mid-way. In the year 2000, I produced a piece called *I am building my dream home...*, an installation made out of lottery tickets that filled a wall in such a way that at first glance, it appeared to be made of bricks and under construction. The infinite variety of mechanisms that people invent to convince themselves that they are going to "hit

pequeño gráfico chato, ubicuo y desgastado, raptado de las agencias de viajes por parte de empresas que vendían servicios de fax e Internet, prometiendo eficacia, modernidad y seguridad.

En lo personal, había pasado años envuelta en los vericuetos de la burocracia migratoria, el lado más espinoso de ese globo. Ese proceso también resultó ser una caja de transparencia por excelencia respecto a la eficacia última del dinero, que estaba a la vista, aunque yo no tuviera los contactos ni los recursos para acceder a la vía rápida. He aquí un ejemplo perfecto de cómo llegamos a creer en la alquimia: el intelecto nos dice que el dinero representa cualquier cosa, por medio de nuestras aspiraciones o esperanzas, pero lo que vemos es su poder de transmutación, de transformarse en cualquier cosa, y (más aun) de transformar lo que toca. Las reglas se borran, los tiempos se acortan, las imposibilidades se esfuman. El mundo se achica hasta calzar en la mano. O así nos parece.

Imaginé los pajaritos de dólares como criaturas casi mágicas, cuyo plumaje fascina, atrae y seduce. Hice dos, en actitud de vuelo, pero no trasladándose sino en un rito de cortejo, para resaltar otro mito fantástico del dinero: su procreación espontánea. Es como si no hiciera falta más que un rato de reclusión en el lugar adecuado para que los billetes se propagasen solos. Les di lugar en un globo mínimo, suficiente como para transmitir la idea del mundo, y no mucho más. Fijándose bien, se nota que no los contiene para nada. Los barrotes de esa jaula artesanal son demasiado generosos, y las aves son libres para entrar y salir a gusto. Su permanencia allí adentro ayuda a mantener la ilusión de que una estructura rige sobre ellos, que es el mundo el que los controla y no al revés. Pero es de corta duración.

Siempre he confiado en los objetos cotidianos como reflejo fiel de cómo va cambiando todo. Sin embargo, el dinero –ese conjunto de pequeños grabados que pasamos de mano en mano diariamente– se mantiene llamativamente neutro en ese sentido. Lo que vemos en él tiene una evolución más lenta, y es tan dispersa que cuesta aprehenderlo. En lo que alguna vez fue vil metal, hoy vislumbramos la libertad. La libertad es el tema principal discutido en los dominios del dinero (mercado, comercio, inversión), mientras que en el ámbito del hombre, es el primero que se recorta en nombre de otras necesidades.

Sin importar hacia dónde se proyecten, nuestras fantasías diarias caen cada vez más, a medio camino, en manos del dinero. En el año 2000 hice una obra titulada *Estoy construyendo la casa de mis sueños...*, una instalación de boletos de lotería que llenan una pared de manera que, a primera vista, parece ser hecha de ladrillos y en plena construcción. Me fascina la infinidad de mecanismos que la gente inventa para convencerse que va a ganar "a lo grande". Son sis-

it big” fascinates me. They are complex, incredibly creative systems that conjugate numbers and feelings in odd combinations of dates, coordinates, mathematical operations and concrete figures extracted from chance events. Lottery tickets are a meta-currency of sorts; their value is less determined, more symbolic and almost unlimited: the perfect vehicle for the most intensely desired dreams.

A wave of false coins during the late '90s in Argentina—a reaction to the real ones being hoarded by shady, never identified hands—demonstrated that the need for exchange and the social fabric were strong enough to hold up even in the face of a failure in the designated entity of mediation (supposedly an indispensable solution to the arbitrary nature of individual subjectivity, while completely overlooking the absolute arbitrariness at work in the case of monopolies, fads or situations of great need). Each person developed his or her own usage criteria and the fake coins appeared, circulated fulfilling their function and disappeared again without significant inconveniences of any kind. This was also the case for patacones and other quasi-currencies that came into being in response to specific demands in determined geographic locations. *Valores nominales* [Nominal Values] was a project developed jointly with Esteban Álvarez that celebrated the real authority that every person has at the moment of a monetary transaction, while it questioned existing processes of legitimization in the art world at the same time. In this case, bills with drawing added were introduced into the normal circuit of purchases, and only those that were turned down went on to become part of the art world, as graphic works. A parallel was drawn between the power vested in a checkout clerk, the owner of a kiosk or a vegetable stand to accept or reject a bill on account of its condition or credibility, and the right of that same person to decide what is or is not art. The principle of referential value that provides the system's underpinning is so fragile that the whole thing can be thrown off-balance with a ball-point pen. The drawn-on bills could be worth more, much more, or less: no one knows (hint: the old fake coins are already collectible items).

In 2009 I began a project called *The Big Board* (nickname for the readout screen at the New York Stock Exchange), an embroidered piece measuring eleven meters long resembling an LED screen that reads, “If time weren't money, you wouldn't be able to waste it”; the phrase has become my motto. Unbridled capitalism's culture of unfair competition pressures us to compare any human activity that requires our time with the monetary values of remuneration in the workplace, with the understanding that the former will always lose out. I see this motto as a way of refusing to feel (because that's what it is, a perception) that I am wasting my time walking instead of taking the bus, writing by hand instead of using the computer, looking out the window, thinking about things that don't “pay off” or dedicating

temas complejos y sumamente creativos que conjugan números y afectos en raras combinaciones de fechas, coordenadas, operaciones matemáticas y datos concretos sacados de eventos azarosos. El boleto de lotería es como un meta-billete; su valor es menos determinado, más simbólico y casi ilimitado: el vehículo perfecto para los sueños más intensamente deseados.

La ola de monedas falsas durante fines de los años 90 —una reacción al acaparamiento de las verdaderas en manos oscuras nunca identificadas— demostró que la necesidad del intercambio y el tejido social se mantienen aun frente al fracaso del ente de intercambio (que se supone la imprescindible solución a la arbitrariedad de las subjetividades individuales, ignorando por completo la arbitrariedad absoluta que se aplica en casos de monopolio, moda o gran necesidad). Cada persona desarrolló su propio criterio de uso y las monedas falsas aparecieron, cambiaron de mano cumpliendo su función y volvieron a desaparecer sin mayores inconvenientes. Asimismo, los patacones y otras cuasi-monedas nacieron para plasmar necesidades específicas en una geografía determinada. *Valores nominales* fue un proyecto hecho junto con Esteban Álvarez que celebraba la autoridad real de cada persona en el momento de una transacción, a la vez que cuestionaba los procesos vigentes de legitimación en el mundo del arte. En ese caso, billetes con dibujos agregados eran introducidos en el circuito normal de transacciones y sólo aquellos rechazados pasaban al mundo de arte como obras gráficas. Así se trazó un paralelo entre la potestad de una cajera, el dueño de un kiosk o un verdulero para aceptar o rechazar un billete por su condición o credibilidad y el derecho que tiene esa misma persona de decidir qué es o no es arte. El principio de valor referencial que subyace todo el sistema es tan frágil que se lo puede hacer tambalear con una birome. Puede que el billete dibujado valga más, muchísimo más, o menos: nadie lo sabe (una pista: las viejas monedas falsas ya son objetos de colección).

En 2009 comencé un proyecto llamado *The Big Board* (el apodo de la gran pantalla de la bolsa de Nueva York), un bordado de once metros con la apariencia de una pantalla LED donde se lee la frase “If time weren't money, you wouldn't be able to waste it” (“si el tiempo no fuera dinero, no lo podrías desperdiciar”); la frase se me ha convertido en una suerte de lema. La competencia desleal de la cultura del capitalismo feroz nos presiona a comparar cualquier actividad humana que requiere de nuestro tiempo con los valores de la remuneración monetaria del trabajo, entendiendo que el primero va a perder siempre. Veo en esta consigna una forma de negarme a sentir (porque es una percepción) que pierdo tiempo caminando en vez de tomar el colectivo, escribiendo a mano en vez de hacerlo con la computadora, mirando por la ventana, pensando en

myself to art instead of another, more lucrative profession (and almost any other would be). Today, however, I see an additional problem: if we are to judge by the behavior of those most “in the know” regarding money, there is no longer anything that comes close to reaching the constantly rising bar of that comparison. Money in and of itself is apparently now worth more than any other thing that can be obtained with it, because all they do is pile it up. More and more and more. Sooner or later, we will all be crushed under the weight of so much paradise.

cosas que no me “convienen” o dedicándome al arte en vez de a otra profesión más lucrativa (y casi cualquiera lo sería). Y hoy veo otro problema más: si nos guiamos por el comportamiento de aquellos “que más saben” sobre el dinero, ya no hay nada que alcance a esa barra en ascenso permanente de la comparación. Aparentemente, el dinero en sí vale más que cualquier otra cosa que se pueda conseguir con él, porque ellos no hacen más que juntarlo. Más y más y más. Tarde o temprano, el peso de tanto paraíso nos va a aplastar a todos.

Agradecimientos

Acknowledgements

Andreas Hellwig
Nora Rosenfeld
Jorge Borisonik, *in memoriam*

Román Tissera
Fabián Ludueña Romandini
Eliana Spadoni + Ernesto Cussianovich
Carolina Kobelinsky + Stefan Le Courant
Florencia Vecino
Inés Efron
Marcela Turjanski
Karsten Löckemann
Shirley Berenstein
Luciana Borisonik + Darío Tabak

Érica Bohm
Nicolás Martella
Nani Lamarque
Cynthia Cohen
Leila Tschopp
Mindy Lahitte
Pablo Caligaris + Flavia Visconte
Marcelo Sánchez Dansey
Tamara Stuby

Micaela Cuesta
Rodrigo Ottonello
Facundo Rocca
Julián Giglio
Rafael Blanco

Luis Hernández Mellizo
Esteban Álvarez
Ral Veroni
Cristina Piffer
Antonio Contador + Carla Cruz
Lourival Cuquinha
Cesare Pietroiusti
Martín Touzón
Mario Scorzelli
Agustina Woodgate
Gala Berger
Mar Canet
Wilfredo Prieto
Iván Argote
Jaime Pitarch

Florencia Qualina
Roberto Jacoby + Kiwi Sainz
Alan Segal
Gabriela Inui
Galería Baró, São Paulo
Sammlung Haupt
Ashkan Sahihi
Juan Pablo Inzirillo
Ana Longoni
Gustavo Frias
Ignacio Meroni
Guillermo Pachelo
Esteban Vernik
Nicolás Monti

Foto Nicolás Martella



Hernán Borisonik

Politólogo y doctor en ciencias sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde dicta clases de teoría política en grado y posgrado. Es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) y del Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG). Dirige y participa en diversos proyectos de investigación vinculados a la teoría y la filosofía política. Colabora con artistas como Florencia Vecino y Leila Tschopp. Ha editado y coeditado diferentes volúmenes académicos y ha publicado el libro *Dinero sagrado. Política, economía y sacralidad en Aristóteles*.

Political scientist and PhD graduate in social science from the University of Buenos Aires, where he lectures in political theory at both undergraduate and postgraduate level. He is a researcher for the National Scientific and Technical Research Council (Conicet) and the Gino Germani Research Institute (IIGG). He directs and participates in diverse investigative projects related to political theory and philosophy. He collaborates with artists such as Florencia Vecino and Leila Tschopp. He has published and co-edited different academic volumes and is the author of the book *Dinero sagrado. Política, economía y sacralidad en Aristóteles* (Sacred Money. Politics, Economics and Sacredness in Aristotle).

\$OPORTE El uso del dinero como material en las artes visuales
\$UPPORT Money as material in visual arts

El paisaje en ruinas de nuestro presente parece inescrutable. Sin embargo, este libro nos provee una nueva cartografía, a la que acompaña de una pregunta política: ¿qué ocurriría si el texto cifrado de nuestro tiempo no fuese sino legible a partir de un código condensado en el dinero? A partir de allí, un criptoanálisis artístico de los tiempos del capitalismo tardío se despliega implacable. La “era de literalidad” parece moldear las formas según el dinero: todos los objetos del mundo, cada uno de nuestros deseos más íntimos y, en definitiva, el mundo mismo en su totalidad sufren una alquimia feroz según el impulso de una reescritura monetaria de la vida. Si el dinero es una obra de arte, ¿cuál es el espacio del arte en el mundo del capital? En su estremecedora respuesta, este libro es a la vez un llamado, el último llamado, para que el lector despierte, junto con el arte, a una nueva política.

Fabián Ludueña Romandini

The ruined landscape of our present appears inscrutable. Nevertheless, this book provides us with a new cartography, accompanied by a political question: what would happen if the ciphered text of our time could only be understood through a condensed monetary code? With this as the starting point, an artistic cryptanalysis of the age of late capitalism unfolds relentlessly. The “era of the literal” appears to shape forms according to money: all the objects in the world, each one of our most intimate desires and -in short- the entire world itself, suffer a fierce alchemy according to the impulse of a monetary rewriting of life. If money itself is a work of art, what is the place for art in the world of money? With its disturbing answer to this question, this book is a call – the final call – for the reader to awaken, alongside art, a new politics.

Fabián Ludueña Romandini



MIÑO y DÁVILA
EDITORES